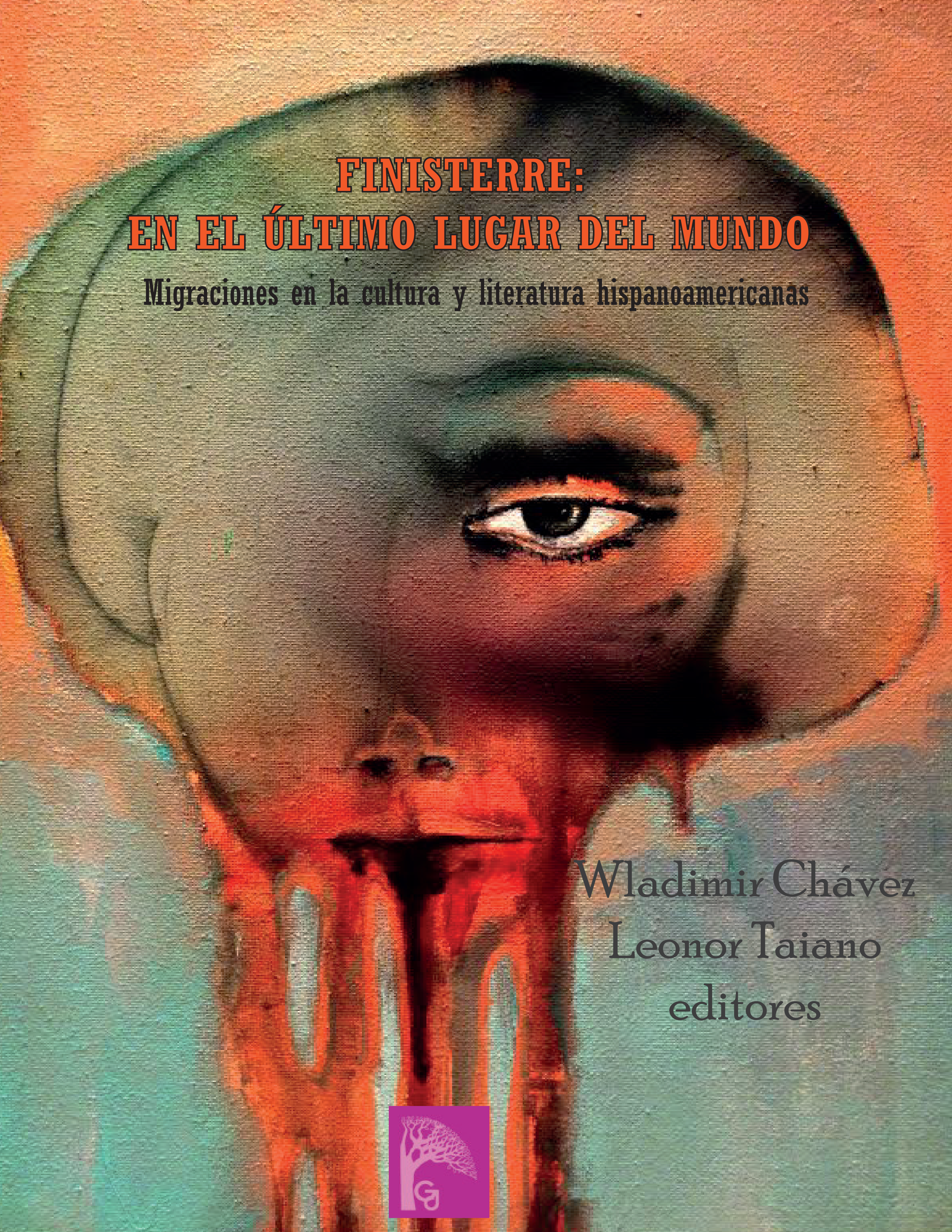

FINISTERRE:
EN EL ÚLTIMO LUGAR DEL MUNDO
Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas
Wladimir Chávez
Leonor Taiano
editores

FINISTERRE:
EN EL ÚLTIMO LUGAR DEL MUNDO

Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericana

Wladimir Chávez
Leonor Taiano
editores



Wladimir Chávez y Leonor Taiano(editores.), *FINISTERRE: EN EL ÚLTIMO LUGAR DEL MUNDO.*
Migraciones en la cultura y en la literatura hispanoamericana

PRIMERA EDICIÓN: Julio de 2017 ISBN 978-607-9130-43-5

Pintura en la portada: *Fading away* de Ivi Dervishi
https://www.ividervishi.com/

Editorial Grupo Destiempos Av. Insurgentes 1863 301B Col. Guadalupe Inn 01020 CDMX, México Tel.: +52 55 52939899
www.editorialdestiempos.com info@grupodestiempos.com



Dedicado al *homo viator* hispanoamericano

AGRADECIMIENTOS

A nuestros colegas del proyecto *Poverty, Migration and Exile. Looking for a Promised Land in Latin American Literature* y a las universidades participantes.

Al Colegio Universitario de Østfold por el apoyo financiero para esta edición.

Índice

Wladimir CHÁVEZ y Leonor TAIANO (eds.), *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas*
Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2017.

PRÓLOGO

> En inmensas caravanas, marchan los fugitivos de la vida imposible.
>
> Viajan desde el sur hacia el norte y desde el sol naciente hacia el poniente.
>
> Les han robado su lugar en el mundo. Han sido despojados de sus trabajos y sus tierras. Muchos huyen de las guerras, pero muchos más huyen de los salarios exterminados y de los suelos arrasados.
>
> *Eduardo Galeano*

"Migración" es sin duda una palabra evocativa en el mundo hispano, en el cual, debido a hechos históricos, económicos y políticos, se han producido desplazamientos humanos que en muchas ocasiones terminan por ser transferidos a las artes plásticas, el cine y la literatura. Es principalmente la relación entre la migración y la literatura la causa del presente trabajo, el cual constituye el primero de dos volúmenes que divulgan las investigaciones realizadas dentro del proyecto de investigación *Poverty, Migration and Exile. Looking for a Promised Land in Latin American Literature* coordinado por Wladimir Chávez Vaca (Høgskolen i Østfold) y Leonor Taiano Campoverde (University of Notre Dame du Lac). Como lo indica el título del mismo, la migración sirve de marco estructural para explicar una larga historia de encuentros y desencuentros entre países, culturas y clases sociales que han marcado tanto a la sociedad latinoamericana como al sistema hegemónico universal.

Los autores de esta antología partimos de la perspectiva de que el tema de la migración, presente en la literatura hispanoamericana, es el resultado de una serie de fenómenos económico-sociales que afectan a la sociedad contemporánea. En consecuencia, merece ser analizado desde una dimensión que no reste importancia a los elementos

simbólicos, estructurales e históricos que traen consigo las dispersiones de los pueblos "periféricos" hacia el centro; en el caso de este libro, nos referimos en específico a la diáspora hispanoamericana hacia países del hemisferio norte.

Ciertamente, podría asegurarse que el objetivo común de los diferentes ensayos que constituyen esta obra consiste en razonar sobre la manera en que el "éxodo" es simbolizado en la literatura hispanoamericana de la migración. Por medio del análisis de diversos motivos que conllevan la representación de espacios geográficos, junto con la observación de diferentes fenómenos políticos-sociales y la modalidad de la migración propiamente dicha, se ha tratado de descifrar las dinámicas, motivaciones y la significación de los espacios del desplazamiento hispanoamericano. Por ende, en los diferentes ensayos que constituyen este libro, los autores han tratado de ver la literatura de la migración hispanoamericana como un instrumento que permite ir más allá de la simple ilustración o descripción de los desplazamientos humanos, permitiendo la reflexión sobre sensaciones, sentimientos, conocimientos y verdaderos modos de vivir o interpretar la "cotidianidad del migrante". Se han abordado voces y miradas desde una gran variedad de perspectivas, lo que enriquece el análisis de unos personajes que solo guardan en común el idioma español y un itinerario de viajes hacia Estados Unidos o países europeos.

Tomando en cuenta lo apenas mencionado, *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas* va más allá de las comunes explicaciones unidireccionales o superficiales sobre el tema e invita a que el lector se sumerja en un análisis calidoscópico; de esta forma, se propone un entendimiento sobre la migración desde varios ángulos en pos de entender la realidad del recién llegado en el país de acogida.

En "Ciudadanía posnacional en *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa" Luis H. Castañeda examina la manera cómo el escritor colombiano dialoga con las varias formas del exilio y de la migración que están más a tono con las realidades del mundo contemporáneo, marcado por los desplazamientos forzados, los dramas de los refugiados y los

dilemas de los países más ricos como sitios de acogida o de rechazo. Castañeda presta especial atención a la figura del artista viajero que, en *El síndrome de Ulises*, se mezcla con refugiados de la guerrilla colombiana y con inmigrantes económicos, asumiendo una posición intersticial entre el bohemio y el vagabundo que lo integra a la categoría de "los mutantes de la evolución postmoderna" propuesta por Zygmunt Bauman.

La académica Marina Bettaglio analiza el libro de cuentos *La muerte juega a los dados*, escrito por Clara Obligado, desde la perspectiva de la migración y el exilio, pero también desde la violencia, el trauma y la recuperación de la memoria. *La muerte juega a los dados* es una colección de 18 cuentos que pueden leerse como una gran narración, donde primero se relata un crimen por resolver para, de manera complementaria, describir diferentes fases de la historia de una misma familia: los Lejárraga. Bettaglio apunta que en el libro de Obligado "se asiste a la gradual desintegración de una comunidad nacional y un estilo de vida, el de las élites económicas argentinas y de una nación". En el análisis se mencionan, asimismo, los vínculos intertextuales de la obra.

Por su parte, en el artículo titulado "Nostalgia y trastorno. La imagen de los migrantes", Wladimir Chávez Vaca se concentra en una obra teatral que describe la vida de tres ecuatorianos en Nueva York. El estudio resalta los problemas de adaptación que experimentan los recién llegados al descubrirse un entorno hostil. El marco teórico es la psicología de la migración y se ha construido a partir de las propuestas académicas de León y Rebeca Grinberg, entre otros. La obra bajo análisis (*Cucarachas,* de Cristian Cortez) recibió el prestigioso premio José Martínez Queirolo en el año 2010.

Además de la dramaturgia, el género epistolar ha encontrado cabida en la presente colección de ensayos. El trabajo de Mieke Neyens se concentra en las cartas de Margaret Ann "Maggie" Plahte (1863–1955), una londinense de ascendencia noruega que vivió en México durante los años de la revolución. Este muestrario epistolar permite reflexiones

sobre los relatos de viajes y su vínculo con la formación de una conciencia política, sin excluir temas de género o identidad (especialmente de "identidad profesional"). Neyens toma en consideración el término "performativity", acuñado por Judith Butler y matizado por Sidonie Smith, que puede encontrarse en materiales de corte autobiográfico.

Por medio de una evaluación de *Sueños de la frontera* de Pablo Ignacio Taibo, Patricia Varas analiza la relación entre el neopolicíaco y el espacio creado por la línea divisoria. En consecuencia, Varas profundiza sobre la noción de espacio como presencia tangible al mismo tiempo que escurridiza por su condición liminar. Ciertamente, Varas insiste en el hecho de que, en la obra de Taibo, la frontera se llena con una serie de nuevos significados que fusionan los aspectos históricos, políticos, sociales, económicos, culturales y raciales que han producido la separación entre México y Estados Unidos.

Continuando con el tema de la frontera, en "Huyendo hacia la paradoja del tío Sam: Consideraciones sobre Crisis de Jorge Majfud" Leonor Taiano analiza *Crisis* de Jorge Majfud, prestando especial atención a la noción de literatura del compromiso social, la cual surge en la reconstrucción de las circunstancias que están detrás del éxodo latinoamericano, el nacimiento de "latinos" estadounidenses y la no integración latina en la tierra del tío Sam. El estudio de Taiano nos muestra que el interés de *Crisis* radica en su deber colectivo hacia los migrantes hispanoamericanos que viven en Estados Unidos.

El ensayo de Mario Ramírez Orozco analiza el motivo del "no lugar" o desarraigo en la cuentística del colombiano Oscar Collazos. El énfasis se pone en una sensación de "mal-estar" y en lo que Ramírez Orozco define como una "identidad roída" de quienes buscan la felicidad utópica en lugares imaginados por el artificio de la esperanza. Su ensayo profundiza sobre las idas sin regreso, no tanto físicas sino mentales, de los desarraigados en la obra del escritor colombiano, todas con un factor común: la temática del "no lugar". Ramírez Orozco interpreta los cuentos de Collazo por medio de la relación espacio-tiempo que, guiada por la nostalgia, adquiere proporciones intimistas marcadas por el

sentido de la distancia, el exilio geográfico, los temores y el silencio de sus personajes y la angustia del desarraigo reconociéndolos como señas particulares de ese "no lugar".

Con una perspectiva diferente, el estudio de Ana Acevedo nos da a conocer el proyecto colectivo *Ciudades Paralelas*, curado por la argentina Lola Arias y el suizo Stefan Kaegi. Acevedo nos demuestra la manera cómo esta iniciativa resulta paradigmática con respecto a varias de las tendencias que marcan trayectorias recurrentes en las prácticas escénicas experimentales de este siglo. Acevedo realiza un acercamiento crítico a lo que Arias y Kaegi concibieron como un "laboratorio itinerante", conformado por un conjunto de ocho intervenciones urbanas "portátiles" (o "migrantes"), reproducidas con variantes en diferentes locaciones (Berlín, Buenos Aires, Zúrich, Varsovia, Copenhague, Utrecht, Singapur, Cork, Calcuta, Delhi) entre 2010 y 2013.

Finalmente, los editores de este volumen quisieran dejar constancia de la colaboración y el profesionalismo mostrados por los participantes del proyecto *Poverty, Migration and Exile. Looking for a Promised Land in Latin American Literature.* También quisiéramos agradecer al Høgskolen i Østfold por su apoyo tanto para la edición del presente texto como para la publicación de futuras investigaciones literarias.

Oslo y Nueva York
Febrero del 2017

Wladimir Chávez Vaca
Leonor Taiano Campoverde

VIOLENCIA, EXTRANJERÍA, LENGUAJE Y MEMORIA: MIGRACIONES AZAROSAS EN *LA MUERTE JUEGA A LOS DADOS* DE CLARA OBLIGADO

Marina Bettaglio
University of Victoria

RESUMEN: Publicado por Páginas de Espuma, editorial madrileña especializada en cuentos, y celebrado como uno de los mejores libros de 2015 por el suplemento literario *Babelia*, *La muerte juega a los dados* (2015) de Clara Obligado, escritora argentina afincada en Madrid, se estructura a partir de una serie de relatos entrelazados que configuran "una trama policíaca" y una saga familiar (11).[1] A partir del misterioso asesinato del patriarca Héctor Lejárrega, exponente de la alta sociedad bonaerense, planteado en el relato inicial, titulado "El cadáver en la biblioteca", los cuentos que componen el volumen abarcan una vasta dimensión espaciotemporal, desarrollando una honda reflexión sobre los efectos de múltiples formas de abuso y violencia perpetradas a nivel individual y estatal en una variedad de escenarios históricos. De la habitación cerrada, en la que una "noche sin luna" de 1936 la gobernanta, Mme Tanis, descubre el cadáver de "uno de los hombres más influyentes de Buenos Aires" con un disparo en la sien, la focalización del relato se extiende a través de múltiples perspectivas (Obligado *Muerte* 16). En un arco temporal que abarca los trágicos acontecimientos del siglo XX y de tres generaciones de la adinerada familia Lejárraga, las huellas del crimen privado se vinculan a infinitas historias personales, poniendo el foco en las injusticias históricas y en los flujos migratorios que se producen a lo largo del siglo XX.

---

[1] http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/17/babelia/1450366041_247687.html

Wladimir CHÁVEZ y Leonor TAIANO (eds.), *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas*
Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2017.

PALABRAS CLAVE: violencia, migración, memoria, trauma, desplazamiento, intertextualidad.

ABSTRACT: Published in 2015 and celebrated as one of the best books of the year by the literary supplement *Babelia*, Clara Obligado's *La muerte juega a los dados* presents a complex narrative structure that inscribes the nomadic condition often explored by contemporary Latin American and Transatlantic literature. Composed of 18 interconnected short stories, it opens with a murder mystery that pays homage to Agatha Christie's *The Body in the Library* only to problematize the locked-room genre and the detective fiction tradition. The foundational murder and its many-faceted consequences for three generations of the Lejárraga family span a wide spatialtemporal divide. Through an intricate intertextual structure, the effects of unsolved crime lead to an exploration of the multidirectional memory of the victims of the atrocities of the twentieth century. Mixing micro- and macro-history, the saga of the powerful Argentinian family intersects diachronically and geographically with the life stories of a kaleidoscope of characters. Linked by a Borgesian poetry of objects, whose persistence provides the *fil rouge* of the individual narratives, the book explores the textualization of violence, exile, and trauma, as well as the recuperation of memory.

KEYWORDS: Violence, Migration, Memory, Trauma, Displacement, Intertextuality

Mezclando elementos del neopolicial, género en auge en la narrativa latinoamericana contemporánea (Noguerol 24), con ciertos aspectos de la novela histórica, los relatos que integran *La muerte juega a los dados* rescatan las vivencias individuales de personajes comunes marcados por los dramáticos eventos del siglo pasado. Afloran así historias entrecruzadas de los

que vivieron en carne propia la violencia de estado, las persecuciones, los genocidios y las desapariciones. Leídas de forma independiente o en su conjunto, las narraciones urden una compleja trama que refleja la dimensión nomádica de la contemporaneidad —condición que se produce como consecuencia de la globalización y aflora sus raíces en los conflictos del siglo anterior. Para subrayar este aspecto, algunos de los cuentos llevan a cabo una reflexión metatextual sobre la recuperación de un tipo de memoria colectiva y multireccional capaz rescatar del olvido las microhistorias sobre el telón de fondo de la macrohistoria latinoamericana y europea.

En esta obra transnacional,[2] a través de una escritura "descolocada", como la describe la autora en la advertencia incial, la herida del exilio se inscribe en el espacio textual, respondiendo implícitamente a los postulados de Vicente Verdú que en su artículo "Reglas para la sobrevivencia de la novela" apunta que: "El desarrollo pues del libro no obedecerá a un hegemónico hilo argumental, sino a una red de experiencias" que, en opinión del crítico español, se presentan de forma "hiladas, entrecruzadas o en racimo" ("Reglas"). La estructura rizomática, que desafía la unidad de la narrativa hegemónica, conlleva una reflexión sobre "la condición transeúnte" que en palabras de Celina Manzoni constituye un trato distintivo de nuestra época (11).

En la fragmentación de la estructura narrativa se evidencia el aspecto diaspórico que representa uno de los ejes temáticos fundamentales de las obras de Obligado. Nacida y educada en Buenos Aires en el seno de una familia acomodada e intelectual, la autora —nieta del poeta Rafael Obligado y alumna de Borges— se exilió a España en 1976, huyendo de la dictadura cívico-militar. Afincada desde entonces en la capital española, se ha afirmado como autora de relatos, novelas y ensayos, ganando numerosos premios

---

[2] Sobre las características genéricas de la literatura transnacional escrita por autores latinoamericanos véase el volumen colectivo *Literatura más allá de la nación*.

literarios, entre los que cabe destacar el Femenino Lumen por su novela histórico-erótica *La hija de Marx* en 1996 y, más recientemente, el Juan March por su última obra, *Petrarca para viajeros*. Infatigable maestra de escritura creativa, ha impulsado el género del microrrelato a través de sus talleres literarios, pioneros en España, y de las antologías *Por favor, sea breve*.

Intelectual comprometida con la cultura, en sus obras, sobre todo en *Salsa* (2002), *Las otras vidas* (2005) y *El libro de los viajes equivocados* (2011) refleja la herida del exilio dando testimonio de lo que Edward Said denomina: "The unbearable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home" (173). El trauma de la migración forzada, el desarraigo, así como las dificultades vividas en primera persona tratando de adaptarse a la realidad del país de acogida, aquel Madrid "triste" y "aburrido" de los primeros años de la Transición, se transmiten a sus textos (Obligado *Libro* 118-19). Como señala en una entrevista: "Es casi imposible describir el dolor de un exilio, es como si te cortaran un brazo y supieras, de antemano, que nunca va a cicatrizar" ("Entrevista"186). A paliar los efectos de esta amputación, de esta herida abierta, contribuye la actividad literaria a través de la cual da voz a un caleidoscopio de personajes nomádicos, migrantes y trasterrados.

En sus relatos y novelas, pensamos sobre todo en *Salsa* y en el relato "Porcelana" que integra *La muerte juega a los dados*, es sobre todo a nivel lingüístico que se evidencia el desarraigo que deriva de la pérdida de lo que Francisco Ayal considera la verdadera patria del escritor, es decir su lengua natal. Condenados a vivir en otro idioma tanto el conde polaco exiliado a Buenos Aires tras la revolución polaca, como Viviana, escritora argentina exiliada en la capital española, sufren el dolor del destierro, ya que ambos están condenados a vivir "en ese limbo de los que se tuvieron que ir, el no-lugar de los exiliados" (*Salsa* 56). En esta novela transatlántica y coral, ambientada en el Madrid multicultural de principios de tercer milenio, Viviana padece las consecuencias no solo del

exilio, sino sobre todo de las políticas editoriales, cuyos juicios estéticos "se basa[n] en bastantes ocasiones más en su capacidad de ventas que en su calidad" (Noguerol 19). Ya que su novela resulta "demasiado difícil de vender" (*Salsa* 57) en Argentina e imposible de entender en España donde "no se comprende esa historia de desapariciones" es rechazada en los dos países porque en ambos suena demasiado extranjera (*Salsa* 56).

Si los prejuicios de las industrias editoriales evidenciados por Noguerol con respeto a la producción narrativa latinoamericana reciente reducen al personaje ficticio de Viviana al silencio, su autora supera esta dualidad excluyente respondiendo implícitamente a las preguntas planteadas por su propio personaje. Mientras Viviana, "obligada a vivir en otra lengua" (*Salsa* 70), se pregunta: "¿Y si tomara la decisión de no ser de ningún país o de los dos al mismo tiempo? al fin y al cabo ¿quién tiene la propiedad privada de un idioma, de una identidad?" (*Salsa* 61), la escritora apuesta por una identidad híbrida y mestiza, definiéndose "argeñola". De esta manera, a diferencia de Viviana, que como tantos exiliados se hunde en "una penumbra intelectual y creadora que limita, empobrece y a veces aniquila totalmente su trabajo" (Cortázar 19), Obligado no se deja silenciar por la tiranía neoliberal del mercado editorial.

Sin duda en esta decisión se puede vislumbrar el eco de las palabras de Cortázar que en su famoso artículo "América latina, exilio y literatura" subraya la necesidad de superar los obstáculos impuestos por esta condición existencial al fin de salvarse "del aniquilamiento total" y "convertir la negatividad del exilio —que confirma así el triunfo del enemigo— en una nueva toma de realidad" (20-21). Frente a unos enemigos que han cambiado de rostro, frente a la homologación cultural que responde al imperialismo de la industria editorial, Obligado apuesta por una opción enriquecedora, que suma elementos lingüísticos, eligiendo un idioma que incluye aspectos del castellano peninsular como del argentino. De esta manera, en vez de acabar desterrada del territorio de la creación literaria,

transpone el aspecto creativo al ámbito de la identidad, subvirtiendo las rígidas categorías nacionales.

A través del neologismo "argeñola" la vida escindida del exiliado se va reconfigurando gracias a una intervención creativa que contribuye a suturar la herida del destierro. A diferencia de la identidad fragmentada teorizada por Gustavo Pérez-Firmat a través del término "life-on-the-hypen," la que plantea Obligado se estructura a partir de una metamorfosis lingüística[3]. Mientras que la identidad cubano-americana se vincula a un espacio liminal, al signo lingüístico que marca la problemática unión de dos nacionalidades, el término elegido por esta escritora indica la progresiva transmutación que se realiza en contacto con la cultura española. En esta metamorfosis se forja una identidad fluida, *in fieri*, que supera el esencialismo y el binarismo ínsito en los nacionalismos excluyentes. Gracias a un juego lingüístico que alude a una singular permutación se van derribando "las oposiciones binarias entre origen y pérdida del origen, pertenencia y desarraigo, autenticidad y alienación" que, en palabras de Birgit Mertz-Baumgartner, son "muy frecuentes en textos que tratan del exilio" y "reflejan un concepto identitario (personal y cultural) que es monovalente y que todavía no ha descubierto al 'extranjero en sí mismo'" (15).

La consciencia de la extranjería teorizada por Kristeva en su obra *Extranjeros para nosotros mismos* caracteriza gran parte de las obras de Obligado, que presta este neologismo a su alter ego, una de las narradoras protagonistas de "Exilio", relato con el que concluye *Las otras vidas*. En este texto de corte vagamente autobiográfico, la experiencia vivida por la autora no se expresa en un relato unitario que configura una identidad fija, sino que se desdobla en una serie de historias de vida cuyo origen común radica en la huida de Buenos Aires en diciembre de 1976. En la polifonía del relato se manifiesta el dolor del exilio cuyo "essential sadness can

---

[3] Me refiero al influyente texto *Life on the hyphen: The Cuban American Way* en la que teoriza la condición diaspórica de los cubanos americanos en el contexto de la cultura de masa estadounidense.

never be surmonted" (Said 173) y al mismo tiempo el rol del azar al configurar un vasto abanico de posibilidades y opciones vitales que se abren, aleatoreamente, a la joven huida de la dictadura cívico militar.

Si el desgarro del desplazamiento forzado no puede borrarse, sin embargo, la actividad literaria, en cuanto testimonio, se configura como un acto de resistencia frente a la violencia del estado. La memoria del pasado, en particular los horrores de la dictadura argentina quedan inscritos en sus personajes: Viviana en *Salsa*, las narradoras anónimas de "El silencio" y, sobre todo, la narradora protagonista del último relato de *La muerte juega a los dados*. En "Verano", texto estructurado como una carta-diario escrita desde el campo francés por la nieta de Héctor Lejárrega a su hermana melliza, el yo narrante confiesa sus dudas a la hora de textualizar el dramático pasado familiar, sobre todo la historia de la hermana desaparecida:

> ¿Seré capaz de escribir sobre todas estas cosas? Algunas me causan tanto dolor. Una vez Sonia me dijo que, para ser feliz, bastaba con salir de ti misma. Era tan positiva, tan alegre. Mi hija mayor tiene ahora la misma edad que ella cuando se la llevaron, y todavía me pesan todas estas historias sin solucionar. Querida hermana: me he pasado media vida inventando ficciones, cómo me gustaría ahora que me cuenten la verdad (217).

Frente al olvido y a un doloroso silencio, la voz narrativa muestra la tensión entre la actividad creativa y la (im)posibilidad de averiguar el pasado y arrojar luz sobre el secuestro, la tortura y eventualmente el asesinato de la de la hermana mayor. Al trauma de las desapariciones se une la cortina de silencio impuesta por el estado e interiorizada por la voz narrante en el eufemismo "se la llevaron". Las preocupaciones por la representación y textualización de las desapariciones masivas se refleja en el relato "Las eléctricas" donde a "un silencio poderosísimo y retumbante" (Calveiro 11-112) se opone una narración en la que se denuncian las numerosas formas de control y tortura ejercidas en diferentes

épocas sobre las mujeres de la familia Lejárraga: los tratamientos psiquiátricos padecidos por Alma, madre de Sonia y de la narradora, y las descargas eléctricas de los centros de detenciones operados durante el Proceso de Reconstrucción Nacional a los que fue sometida Sonia.

Desde la distancia temporal de la generación siguiente, es decir de la que Marianne Hirsch ha denominado la generación de la posmemoria, la narradora se interroga sobre su responsabilidad frente a los trágicos eventos de los que ella fue testigo de pequeña, eventos que fueron confinados a un largo y doloroso silencio. Como en el caso de los descendientes de las víctimas del Holocausto, los interro-gantes que plantea la narradora surgen de: "The relationship of the second generation to powerful, often traumatic experiences that preceded their births, but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to constitute memories in their own rights" ("Generation" 103). Al ser la hermana menor de aquella joven inconformista que aspiraba ser escritora, la narradora de este relato desde la madurez siente la necesidad de otorgarle voz. Ya que guarda "a sense of living connections" (Hoffman citada por Hirsch "Generation"103) con los hechos, trata de hacerle justicia a través de su labor testimonial, sobre todo en el momento en el que otra generación, la de los hijos de los desaparecidos, ha llegado a la edad adulta. En una etapa vital en la que goza de los privilegios de una expatriada, es decir una persona que decide "voluntarily live in an alien country" (Said 181), reflexiona sobre el pasado familiar. Es entonces que, desde la tierra de Proust, muestra la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido, dejando constancia de los huecos de memoria que el terror del régimen dictatorial ha producido en su familia y en el tejido social.

Durante su estancia veraniega en "el centro de Francia, en un caserón con techo de paja, jardín y pileta" (Obligado *Muerte* 207) cuestiona su capacidad de recuperar y textualizar el traumático pasado de su familia y de su país. El paisaje proustiano, que inspiró la composición de *La recherche* se traduce en una narración que con una mirada autoirónica se

enfrenta a la difícil tarea de recuperar no sólo un tiempo perdido, sino unas historias que no ha vivido en primera persona. Emerge así su preocupación por un vacío en la Historia, por una dolorosa ausencia que la persigue a lo largos de los años y que, como en el caso de la posmemoria, vuelve "to haunt the natural landscapes of the present" (Hirsch *Generation* 25). Por lo tanto "[e]l territorio de la memoria aparece figurado como una dimensión atravesada por vacíos, discontinuidades, cribada por grumos de silencio y acumulación de restos" (Ferro 128-29) De allí que, en los relatos de Obligado, así como en gran parte de la narrativa argentina contemporánea "la búsqueda de la verdad, el trabajo de la memoria y el reclamo de justicia" (Ostrov 85) se expresen en unos textos en los que:

> las elipsis textuales, la fragmentación discursiva y la pluralidad de voces y puntos de vista suelen ser los procedimientos más utilizados, aunque no ya para burlar la censura y remontar el miedo sino para dar cuenta del agujero sin fondo delineado por los cuerpos desaparecidos, las identidades y vínculos destrozados, el tejido social hecho pedazos (Ostrov 85).

En *La muerte juega a los dados* la búsqueda de la verdad con respeto al asesinato de Héctor Lejárraga y, dos generaciones después, a la desaparición de su nieta Sonia, conllevan una reflexión sobre la crisis de la representación frente a los horrores de los genocidios.

Al recuperar las historias de los que fueron protagonistas, testigos o víctimas de algunos de los más controvertidos y enigmáticos acontecimientos del siglo XX, la escritura de Obligado plantea una reflexión sobre la noción de culpa y responsabilidad individual y sobre las consecuencias del silencio cómplice en los delitos de lesa humanidad, en los genocidios, las deportaciones, las desapariciones, desde los *pogroms* rusos, al Holocausto, sin olvidar la violencia de la revolución mexicana y los horrores de la dictadura cívico-militar argentina. Sin representar la violencia y evitando todo

maniqueísmo, en *El libro de los viajes equivocados*, *Las otras vidas*, *La muerte juega a los dados* y *Petrarca para viajeros* revela la connivencia del poder frente a la violencia, mostrando como cualquier individuo o representante de un cuerpo nacional, en determinadas circunstancias, puede convertirse de forma directa o indirecta de víctima a victimario, ya que: "Las condiciones históricas que nos transforman en monstruos o cómplices de los monstruos nos acechan a todos (Segato 45). Como muestra la antropóloga argentina en el caso de la violencia machista: "La amenaza de la "monstruificación" pende sobre todos, sin excepción, así como la amenaza de la victimización (Segato 45). En consecuencia de esta amenza, los textos de Obligado se centran en acontecimientos privados, estableciendo un complejo diálogo entre macro y micro historia, entre pasado y presente.

En el entramado narrativo de *La muerte juega a los dados*, se hace patente la función de la escritura como tabla de salvación frente a las barbaries de la historia. Como apunta Claudio Magris:

> Il fiume della Storia trascina e sommerge le piccole storie individuali, l'onda dell'oblio le cancella dalla memoria del mondo; scrivere significa anche camminare lungo il fiume, risalire la corrente, ripescare esistenze naufragate, ritrovare relitti impigliati alle rive e imbarcarli su una precaria Arca di Noè di carta [El río de la Historia arrastra y sumerge a las pequeñas historias individuales, la ola del olvido las borra de la memoria del mundo; escribir significa también caminar a lo largo del río, remontar la corriente, repescar existencias naufragadas, encontrar despojos enredados en las orillas y embarcarlos en una precaria arca de Noé de papel] (11).

Frente al fluir de la Historia, las obras de Obligado invitan al lector a explorar complejas tramas de responsabilidades individuales y colectivas, rescatando eventos pasados cuya relevancia histórica sigue vigente en el presente.

Apostando por un tipo de escritura experimental que se remonta a la lección del Mallarmé de "Un coup de des"

evocada en el título mismo de la obra, Obligado lleva a cabo una compleja operación narrativa y lingüística marcada por la herida del desplazamiento y de la desaparición forzada. Como explica al presentar el libro:

> Siempre he buscado una manera de contar que represente esta forma de frontera que se da cuando la emigración se produce en la misma lengua. Cortázar traducía del francés al castellano; yo, del castellano al castellano, que es algo muy complejo (Obligado "Ahora me siento" 2015).

La escisión provocada por el exilio va configurando espacios narrativos dislocados, fragmentados, poblados por silencios y elipsis que obligan al lector a una intensa actividad interpretativa.

Con *La muerte juega a los dados*, la autora vuelve a utilizar una técnica narrativa parecida a la de *El libro de los viajes equivocados*, volumen que más explícitamente surge de una reflexión sobre "el sentido del destierro" y "las proyecciones de las diásporas en la vida de quienes la emprenden" (Obligado *Libro* 13). Sin embargo, mientras que en este libro se aconseja una lectura lineal porque los relatos "esconden un texto más amplio, que necesita de este recorrido" (Obligado *Libro* 13), en *La muerte juega a los dados* se plantea la posibilidad de múltiples itinerarios de lectura. En la advertencia inicial de claro corte cortazariano, una anónima voz narrativa, que se podría identificar con la de la autora, informa a los lectores sobre las múltiples opciones que plantea la estructura del libro:

> Estos cuentos proponen al menos dos itinerarios de lectura: el primero es lineal, y en él se percibirá la trama policíaca y la historia de la familia Lejárraga; el segundo lo puede organizar el lector a voluntad, y en él aparecerán historias que tienen algunos puntos en común. Esta forma mestiza, que lo es también en el idioma, es mi manera de plantear un escritura descolocada, fuera de los límites, extranjera (11).

Si en la primera parte de la advertencia se ofrece una hoja de ruta para orientar al lector sobre cómo acercarse al texto, en la segunda se pone de manifiesto un aspecto fundamental de la narrativa de Obligado, es decir su mestizaje. Al transcender las demarcaciones lingüísticas y plasmar unas narraciones que cuestionan, problematizan y transgreden las características genéricas tanto del cuento como de la novela, la autora resalta el tema de la extranjería, descolocando al lector, haciéndolo partícipe de una experiencia nomádica que le obliga a trasladarse textual, temporal y geográficamente a través de los cuentos. Transitando por diferentes dimensiones espaciotemporales, el lector se ve involucrado en una compleja actividad hermenéutica que le impone un deplazamiento textual constante entre los diferentes bosques narrativos creados en cada uno de los relatos.

Con una técnica narrativa que ahonda sus raíces en los experimentalismos de las vanguardias europeas, conjuga la lección de Borges con la de Alice Munro y a través de una densa trama intertextual problematiza la recuperación de la memoria y la construcción identitaria. En "un mundo descentrado" ("Clara Obligado" 2016), el viaje, sobre todo entre América y Europa, adquiere una polisemía de conotaciones. Aparece como signo distintivo de la clase ociosa a la que pertenece el matrimonio Lejárragas, que a finales de los años Veinte emprende este "viaje iniciatico" (Obligado *Muerte* 49) rumbo a París en su luna de miel.[4] El mismo trayecto, en dirección opuesta y en tercera clase "estaba protagonizado por emigrantes que buscaban cobijo de la violencia o la penuria" (Obligado *Muerte* 49). En los relatos que conforman este libro, el cosmopolitarismo de las élites se vincula de forma azarosa al desplazamiento forzado, consecuencia de los totalitarismos, los genocidios, las desigualdades económicas, las violencias y la represión, en lugares tan dispares como el México revolucionario, el París la ocupación Nazi, la Polonia de los campos de concentración,

[4] Me refiero a la *Teoría de la clase ociosa* de Thorstein Veblen.

del comunismo y de la democracia y, por supuesto, la Argentina de la época dictatorial y postdicatorial, hasta llegar a la época contemporánea en la que, a la luz de los recientes flujos migratorios, Francia va adquiendo nuevas significaciones para los diferentes grupos sociales que la habitan.

Narrados desde diferentes focalizaciones, la mayoría de los relatos se caracteriza por la presencia de un narrador omnisciente que, en palabras de Lola López Mondéjar "mira desde lo que podríamos considerar un satélite artificial estratégicamente colocado en mitad del tiempo y del espacio, pues su omnisciencia es plena y navega por ambos a lo que parece su antojo, salpicando el texto de elipsis que construyen la estructura de la obra" (López Mondéjar). De esta manera, esta maestra del relato breve, cultora del microrrelato, da voz a un tipo particular de narrador omnisciente que poco tiene que ver con los de los siglos pasados ya que se ha desprendido de "la plomiza sabiduría del narrador decimonónico" (López Mondéjar). Con una prosa sugerente que se enriquece de matices propios del castellano de Argentina, de España y, en algunos casos, de México, va hilvanando unas narraciones con características genéricas y estilísticas muy dispares entre las que emergen rasgos de la literatura fantástica y un tipo de indeterminación que se tiñe de matices surrealistas.

Precedidos por epígrafes y dedicatorias, los dieciocho relatos establecen lazos intertextuales con autores y temáticas fundamentales del pensamiento y de las letras occidentales, de Cervantes a Agatha Christie, incluyendo a Albert Einstein en diálogo con Max Born, Gabriel García Márquez, Walter Benjamin, Rimbaud, Mallarmé, Poe, Proust, Leopold von Sacher-Masoch, Margaret Mitchell, Cristina Fernández Cuba, Alice Munro, Lola López Mondéjar, entre otros. En esta relación dialógica se evidencia la tensión entre la precisión y la rigidez de las leyes matemáticas y su aplicabilidad en las investigaciones policíacas, temas cruciales de la literatura detectivesca de Edgar Allan Poe en adelante. Asimismo, al tema del azar, del destino, del caos, se unen reflexiones sobre la extranjería, el delito, la culpa, la recuperación del pasado, la postura crítica del autor frente a las barbaries del siglo

pasado y del convulso presente. Desde una perspectiva de género, se trata de restablecer la genealogía analizando las difíciles relaciones materno-filiales que unen a las descendientes de la familia Lejárraga, haciendo hincapié en el rol de la mujer en las sociedades patriarcales.

Con un guiño a la poética surrealista y a las convenciones de la novela detectivesca, la autora elige un título llamativo que se remite a las críticas de Einstein a la teoría cuántica de Max Born contenida en la epígrafe inicial "Usted cree que el destino juega a los dados, yo creo en las leyes perfectas" (8). Este famoso fragmento de la correspondencia entre los dos científicos apunta a dos posturas enfrentadas en cuanto a las interpretaciones de las leyes físicas, ya que, el padre de la teoría de la relatividad no se demuestra dispuesto a aceptar el aspecto aleatorio que postula la mecánica cuántica. Llevadas al ámbito metafísico estas dos interpretaciones del universo informan el texto de Obligado que introduce una variante macabra, en la que la muerte ocupa el rol del destino como principio ordenador del cosmos. En oposición a las teorizaciones de Einstein, el universo narrativo creado por la autora argentina apunta a la agencialidad de la muerte que aleatoriamente dispone del destino humano, sin responder a ningún tipo de lógica o plan sobrenatural.

La primacía de la muerte en el título lo inserta en una compleja trama intertextual que remite a por lo menos tres conocidas obras literarias. La referencia más inmediata es sin duda el cuento de Borges "La muerte y la brújula", en el que el ingenioso detective Lönnrot acaba siendo víctima de su "temeraria perspicacia" (147), ya que, al resolver el enigma planteado por el asesino serial, Red Scharlach, acude al lugar en el que intuye que se llevará a cabo el siguiente asesinato y paga con su propia vida el precio de su lógica deductiva. El detective, que se reputaba un "puro razonador" (148), sucumbe así a su acumen investigativo. Como señala Stefano Tani "Even in the title, 'La muerte y la brújula,' the stress is on the duality of annihilation and logic, or annihilation as logic, that is, death as detection" (33). Sin embargo, si este

relato presenta el grado más elevado de la lógica deductiva en un contexto en el que la muerte triunfa sobre la racionalidad, los ecos del poema de Mallarmé "Un golpe de dados jamás abolirá el azar" introduce el aspecto aleatorio de la muerte que, desvinculándose de todo tipo de lógica, se recrea en una actividad lúdica. A estas dos obras se añade la influencia de una tercera, el cuento "La locura juega al ajedrez" de Anderson Imbert en el que se verifica un desasosegante desdoblamiento del protagonista, que al jugar consigo mismo al ajedrez acaba siendo derrotado por su propia creación.

Para reforzar el vínculo con la literatura detectivesca, en su versión clásica del *locked-room mystery*, o misterio de la habitación cerrada, el primer relato, "Un cadáver en la biblioteca", alude de forma explícita a un clásico de este género, la famosa novela de Agatha Christie, *The Body in the Library*. Encabezado por una cita de esta novela, el relato pone las bases para un cuestionamiento de las normas de la literatura policiaca, cuyo origen se remite a "The Murders in the Rue Morgue" de Poe[5]. Desafiando las "leyes esenciales" del relato policíaco que requieren la presencia de un "crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, un investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal y un tanto borroso del investigador" (Borges *Prólogos* 47), "Un cadáver en la biblioteca" atrapa al lector en una narración que solo inicialmente parece encaminada a resolver el misterio del asesinato. A diferencia de lo que ocurre en los textos protagonizados por Auguste Dupine o Miss Marple, el detective O'Brien encargado de investigar la muerte de Héctor Lejárraga se demuestra incapaz de desvelar el autor y el móvil del asesinato. Toca entonces al lector ocupar el lugar del investigador adentrándose en los entresijos de una *opera aperta* que se centra más en las consecuencias del asesinato

[5] Sobre las características genéricas de este tipo de novela detectivesca se remite a la obra de Micheal Cook *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*.

que en la búsqueda del culpable. Mientras que en la tranquila Inglaterra edwardiana el acumen investigativo de Miss Marple permite restablecer el orden violado por el crimen, en la mansión bonaerense de Héctor Lejárraga no pasará lo mismo. A pesar del empeño del joven investigador de origen irlandés, el resultado de las investigaciones, como se va descubriendo, resulta inconcluyente, por lo tanto, el caso es finalmente archivado como suicidio.

Si por un lado la estructura del cuento inicial retoma algunas características del relato policial, género muy asentado en las letras argentinas, por otro, juega con sus convenciones dándole una ulterior vuelta de tuerca [6]. Mientras que, en palabras de Umberto Eco, las novelas policíacas se basan en "La "primacía del *plot* respecto a otros valores formales. Valor estético del 'hallazgo' final como elemento a cuyo alrededor gira toda la invención. Estructura 'informativa' de la trama" (Eco 77), *La muerte juega a los dados* desarticula la trama lineal y pone en duda la posibilidad de llegar a conocer la verdad de los hechos. La crisis gnoseológica planteada en la obra se verbaliza en las dudas del detective O'Brien que, desde la vejez, jubilado y abandonado por su esposa sigue obsesionado por un caso que no pudo resolver. En el aislamiento de su residencia, acompañado únicamente por una heladera, se pregunta: "¿Era, en síntesis, posible el conocimiento?" (129). Estas reflexiones lo llevan a recordar los comentarios de su mujer que en la época de la investigación había vaticinado: "Lo fundamental no es la solución de los grandes enigmas, sino la vida de todos los días", añadiendo con suspicacia "¿Y si el muerto no fuera el final, sino el principio de todos los problemas?" (129). Colocado en posición central, este relato titulado "El efecto coliflor", evidencia el carácter rizomático

---

[6] A este propósito Sonia Mattalia subraya la centralidad del relato policiaco en las letras argentinas argumentando que "El policial provee a la narrativa argentina una serie de figuras—la del criminal y del investigador, el enigma y su revelación, el crimen y la ley—, con las cuales se expone la relación de la literatura con los aparatos ideológicos del estado" (14)

tanto de la escritura como de la investigación, recalcando que lo más importante no es descubrir el autor material del crimen, sino reflexionar sobre sus consecuencias.

En "El cadáver en la biblioteca" a través de elipsis y saltos temporales un narrador omnisciente reconstruye la cronología de los eventos más salientes de aquel fatídico día de 1936, en el que tras asistir con su mujer Leonor a la representación de *La Traviata* en el Teatro Colón, Héctor Lejárraga fue hallado sin vida en la biblioteca de su casa. Al perfilar los antecedentes del hecho delictivo, afloran detalles de la personalidad de la víctima, un maltratador acostumbrado a ejercer la violencia sobre mujeres vulnerables como su "joven e ingenua" esposa, que ocho años antes se había casado con un hombre casi anciano "empujada por su madre, esa viuda con más apellidos que dinero que, quien veía en la siembra de su hija su propia cosecha" (Obligado *Muerte* 16). Sale a relucir el sadismo de un violador que se deleita de sus abusos y que aquella misma noche desde su palco "se regodeó recordando cómo, poco antes del estreno de *La Traviata*, había logrado vencer la resistencia de esa chica judía de pechos enormes" (19). La violación de esta joven inmigrante judía, Sarah, que tras perder toda su familia en un *pogrom* en su Rusia natal había viajado a Argentina y trabajaba en la oficina de Léjarraga ocasiona otras tragedias. Entre ellas el suicidio de su esposo, Zacarías Elderstein, que aquella misma noche, después de la celebración de la boda, al descubrir su deshonra, intentó hacerse justicia para luego quitarse la vida en la cárcel. Frente a los abusos de Lejárraga se abre un abanico de posibilidades investigativas ya que "cualquiera podría haber matado a ese hijo de puta" (121).

Moviéndose en sentido matrilineal, los relatos reconstruyen la saga antiheroica de esta influyente familia, empezando por Leonora, que, tras ser considerada la principal sospechosa de la muerte del odiado marido, pasó su existencia en soledad. La infancia y la edad adulta de su de su hija Alma, resultan marcadas por la muerte del padre, un hombre "violento. Siniestro. Malo" (43). Así esta niña nerviosa y delicada, hija del excéntrico pintor surrealista

Gastón de la Plaza, con el que Leonora mantuvo una turbulenta historia de amor durante su luna de miel en París, tras sufrir debilitantes trastornos mentales, se transformó en una madre violenta y anafectiva. De sus arrebatos de ira y de sus períodos de enfermedad fueron testigos sus hijas, la mayor, Sonia —desaparecida durante la dictadura cívico-militar— y sus hermanas mellizas, una de las cuales se plantea recuperar la memoria de sus antepasados. Sus historias de vida, narradas de forma fragmentada en los 18 relatos que componen el libro, se vinculan a una miríada de otros personajes que se ven afectados de manera indirecta por la muerte del patriarca, evento delictivo que constituye la ficción fundacional alrededor de la cual se articula todo el libro.

A diferencia de lo que se plantea en las narrativas fundacionales decimonónicas teorizadas por Doris Sommers en *Foundational Fictions*, en *La muerte juega a los dados* se asiste a la gradual desintegración de una comunidad nacional y un estilo de vida, el de las élites económicas argentinas y de una nación, la Argentina, en un movimiento permanente de ida y vuelta entre el Cono Sur y Europa. En esta relación de interdependencia entre el centro y la periferia, entre las clases hegemónicas y las subalternas se evidencia el desarraigo, la extranjería, la dislocación territorial y lingüística. Desde la capital argentina a la lejana Rusia, tierra de emigrantes que convergen en la metrópolis austral, los cuentos dan fe de la errancia de un gran número de personajes, mostrando la tensión entre la macro y la micro historia, entre la existencia individual y colectiva.

Como en el caso de la "memoria multidireccional" teorizada por Michael Rothberg, los relatos que integran *La muerte juega a los dados* dan fe de una mirada que abarca "the relationship between different social groups' histories of victimization" recuperando episodios poco conocidos de la historia europea y latinoamericana del siglo pasado (Rothberg 2). Los trágicos acontecimientos históricos como la revolución mexicana, las redadas contra los judíos franceses durante el régimen colaboracionista de Vichi o el menos

conocido hundimiento del buque alemán Cap Arcona por parte de los aliados durante los últimos días de la Segunda Guerra Mundial se vinculan de manera indirecta al pasado de Héctor Lejárraga y de su joven esposa, Leonora, cuya luna de miel rumbo a Europa se desarrolló en este lujoso transatlántico. Entre los desplazados que llegan a Buenos Aires figuran la falsa institutriz francesa Mme. Tanis, amante de Lejárrega —víctima de la violencia que sacudió México durante la época de la revolución— un conde polaco desplazado a Buenos Aires tras la revolución comunista, las víctimas de la Shoa y de la dictadura militar argentina y los migrantes árabes residentes en la Francia contemporánea. En este sentido, la obra responde implícitamente a las observaciones de Claudia Calveiro sobre la necesidad de otorgar testimonio de las atrocidades de la dictadura argentina así como de otras tragedias colectivas:

> Si los antiguos genocidios, si los antiguos exterminios no resuenan para nosotros en los del presente, hoy y aquí, no estamos haciendo memoria sino lamiendo, cada quien, sus propias heridas. La memoria viva conecta las ofensas de hoy, diferentes cada vez, con las ofensas del pasado y, al realizarlo, actualiza, revive lo pasado, siempre de maneras nuevas, para levantarlo contra las atrocidades del presente. La fidelidad de la memoria reside en esta capacidad de contar en distinta forma cada vez, de traer lo pasado al código del presente, no de repetir (132).

En el caleidoscopio de narraciones que conforman *La muerte juega a los dados* a partir de objetos materiales aparentemente insignificantes que la existencia de los Lejárragas y sus descendientes se relacionan con personajes existidos en diferentes contextos históricos: una horquilla para el pelo, un libro de origami, unas cortinas de seda, una tacita de porcelana, una alfombra persa, un fragmento de una copa, un barco y un revólver de nácar, arma del crimen con el que se abre la narración, proveen el *fil rouge* que une los relatos. Combinados de manera aleatoria, estos efectos personales guardan la memoria de los eventos pasados, transformándose

de entes inermes a cosas dotadas de una significación especial en la dinámica del libro. No se trata de objetos de uso cotidiano, sino en gran parte, de regalos depositarios de memorias personales. Su pervivencia en los espacios geográficos, su resistencia al inexorable paso del tiempo refleja la poética borgesiana de las cosas que se expresa en los famosos versos: "durarán más allá de nuestro olvido;/ no sabrán nunca que nos hemos ido" (Borges "Las cosas" 226).

Dotados de una significación especial, estas cosas "incorporano i ricordi, le aspettative, i sentimenti e le passioni, le sofferenze e il desiderio di felicità" [incorporan los recuerdos, las expectativas, los sentimientos y las pasiones, los sufrimientos y el deseo de felicidad] (Borsari citado por Bodei 50). En este sentido, superan las limitaciones impuestas a sus dueños y cobran nueva vida en los mutantes escenarios internacionales, escenarios en gran parte marcados por los traumáticos eventos históricos del siglo pasado. Con el explotar de la Segunda Guerra Mundial, los objetos que habían acompañado Leonora durante su luna de miel reaparecen y se transforman en testigos y agentes de cambio en la vida de seres perseguidos por la furia nazi que sacude Europa. La horquilla de oro que Laura de la Plaza le había regalado a su amiga Leonora durante el viaje transatlántico a Europa a bordo del crucero de lujo Cap Arcona es testigo de la violencia de un esposo celoso y posesivo, así como de uno de los más trágicos acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial: su hundimiento por parte de la aviación aliada. Extraviada en el camarote de la pareja de recién casados durante un arrebato de ira del cónyuge, la horquilla reaparece en otro relato "Cosas que me preguntaba mientras escribía estos cuentos". En este texto de corte metatextual, la reflexión sobre el Holocausto lleva a un cuestionamiento de las decisiones tomadas por los aliados que, al terminar la segunda Guerra Mundial, bombardearon el buque alemán al que habían sido trasladados miles de supervivientes de los campos de exterminio. Como en otros relatos la violencia histórica se no se presenta de forma impersonal, sino que se vincula a la existencia de personas comunes, en este caso a la

de una joven rusa, Irina, que encuentra la joya poco antes de perder la vida.

Objetos y lugares que preservan la memoria de la intensa pasión erótica que unió a Leonora y a Gastón de la Plaza durante su estancia en París aparecen en más de un relato. Fiel al recuerdo del antiguo libro de origami japonés que él le había regalado, Leonora guarda la costumbre de hacer pajaritas de papel con su hija Alma, una niña con "ricitos de oro" como su padre Gastón. A dos décadas de distancia aquel antiguo volumen abandonado en el piso parisino del matrimonio Lejárraga en el barrio de Le Marie cobra nuevo protagonismo. Allí donde la recién casada se había entregado a una pasión ilícita, concebiendo a la pequeña Alma como venganza frente a la violencia y la traición del anciano marido, encuentra cobijo un joven judío durante una redada nazi. En el espacio decorado por las inquietantes mariposas pintadas por Gastón, el arte sagrado de plegar papel salva al joven Teo de la captura ya que gracias a "una explosión de las pajaritas furiosas que vuelan y se arremolinan en el aire cerrado" logra recobrar la libertad (*Muerte*, 81).[7]

Junto a estos objetos, la alfombra persa comprada por Leonora en una subasta en Londres y fletada a Buenos Aires donde adorna la biblioteca de su mansión, se transforma en tácito testimonio de la parábola descendiente de esta pareja. Alude a los momentos felices que Leonora compartió con su amante en la ciudad inglesa, mientras que con su mancha gastada guarda el recuerdo del asesinato y de una culpa que expió a lo largo de su existencia. Desterrada a la finca "Los naranjos", donde de adulta Alma pasa las vacaciones con su familia, la alfombra desteñida hace volar la imaginación de sus hijas, Sonia y sus hermanas pequeñas que en sus juegos infantiles la transforman en un amuleto que las protege de los peligros exteriores.

---

[7] Le agradezco a Tim Iles las reflexiones sobre el origami como arte sagrado.

No solamente la alfombra, sino también "el revólver antiguo con culata de marfil", encontrado junto al cuerpo sin vida de Héctor, guarda una turbia historia de violencia (*Muerte* 116). Con la misma pistola, muchos años antes, la misteriosa gobernanta francesa, Mme Tanis, se había rocambolescamente librado del jugo de la prostitución al que había sido violentamente iniciada en el convulso México revolucionario, antes de reinventar su pasado en Buenos Aires.

Los objetos materiales se presentan como "i veicoli di un viaggio di scoperta di un passato carico anche di possibile futuro" [vehículos de un viaje de descubrimiento de un pasado cargado también de posibilidades futuras] (Bodei 55), estableciendo lazos entre el pasado y el presente, la historia oficial y las vivencias individuales de personas comunes afectadas por los grandes acontecimientos históricos. Como ocurre en gran parte de la narrativa argentina actual, la recuperación de la memoria activa tanto de la dictadura militar, como de épocas anteriores, impone la necesidad de un acercamiento que, en palabras de Ostrov, plantea una "resignificación constante del pasado a partir de las necesidades e interrogantes del presente" (84). Se trata de una operación hermenéutica que "se contrapone al congelamiento del sentido unívoco y clausurado en relación con lo histórico" (Ostrov 84). Es en este sentido que se interpreta esta *opera aperta* en la que al *gran recit* dotado de una estructura fija se opone el aspecto combinatorio de unos relatos que subrayan la condición nomádica de los que han sido perseguidos por la violencia de Estado o por la violencia neoliberal. Problematizando la estructura tradicional del relato detectivesco y la discursividad de la escritura autobiográfica *La muerte juega a los dados* abre nuevos espacios narrativos marcados por la fragmentación, la errancia, la migración y el exilio en el contexto de la literatura transnacional.

BIBLIOGRAFÍA

BIRGIT MERTZ-BAUMGARTNER, "Introducción. Experiencias de exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad?" *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Birgit Mertz-Baumgartner and Erna Pfeiffer (Eds.) Madrid: Iberoamericana, 2005. 11-18.

BODEI, REMO, *La vita delle cose*. Bari: Laterza, 2009.

BORGES, JORGE LUIS, "Las cosas." *Obra poética*. 2 (1960-72). Madrid: Alianza Editorial, 1999. 225-26

_________________, "La muerte y la brújula." *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1996

_________________, *Prólogos con un prólogo de prólogos*? Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975.

CALVEIRO, CLAUDIA, "Memorias *virósicas*. Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina." *Acta poética* 24.2, México: UNAM (2003): 111-134.

COOK, MICHAEL, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

CORTÁZAR, JULIO, "America latina: exilio y literatura." *Argentina: Años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editories, 1984.

ECO, UMBERTO, *Apocalipticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Tusquets, 2004.

FERRO, ROBERTO, El arte de narrar la interdicción represiva y el final del duelo en tres novelas de Martín Kohan." *Errancia y escritura en la literature latinoamericana contemporánea*. Alcalá la Real: Alcalá, Ed. Celina Manzoni 2009. 127-142.

FERRERO, ADRIÁN, "Entrevista con Clara Obligado." *Confluencia* 31.2 Estados Unidos (2016): 184-193.

FRIERA, SILVINA, "Yo no hubiera sido escritora sin naufragios personales" *Página 12* Web, 29 agosto de 2016. Consulta: 2 Oct. 2016. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-39868-2016-08-29.html

HIRSH, MARIANNE, "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128.

________________, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012.

LÓPEZ MONDÉJAR, LOLA, "La muerte juega a los dados." *La opinión de Murcia* 25 Feb. 2015
http://blogs.laopiniondemurcia.es/microscopias/2015/02/25/la-muerte-juega-a-los-dados/
Consulta 2 oct. 2016

MAGRIS, CLAUDIO, *Utopía e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*. Milano: Garzanti, 2001.

MANZONI, CELINA, *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá la Real: Alcalá, 2009.

MATTALIA, SONIA, *La ley del crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.

NOGUEROL, FRANCISCA, "Narrar sin fronteras." *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*. Ed. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2008. 19-33.

NOGUEROL JIMÉNEZ, FRANCISCA, MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ, ÁNGEL ESTEBANY JESÚS MONTOYA JUÁREZ,Eds. *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrifuge en la narrativa hispanoameriana del siglo XXI*. Madrid: Iberoameriana, 2011.

OBLIGADO, CLARA, "Ahora me siento dueña de la forma." Entrevista con Marta Caballero. *El Mundo*, 22 nov. 2015. Web. 2 oct. 2016. http://www.elmundo.es/cultura/2015/02/25/54ec760822601dfa408b4581.html

________________, "Clara Obligado: la literatura es una forma de venganza." Entrevista con Matias Méndez. *Infobae*. 14 ago. 2016. Web
http://www.infobae.com/cultura/2016/08/14/clara-obligado-la-literatura-es-una-forma-de-venganza/
Consulta: 2 Oct. 2016

_______________, *El libro de los viajes equivocados*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

_______________, *La muerte juega a los dados*. Madrid: Páginas de espuma, 2015.

______________, *Las otras vidas*. Madrid: Páginas de espuma, 2005.

______________, *Salsa*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.

OSTROV, ANDREA, "Violencia, representación y memoria en dos novelas de Sara Rosenberg." *Letras Femeninas* 41.2 (2016): 83-98.

PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO, *Life on the Hyphen: The Cuban American Way*. Austin: U of Texas P, 2012.

ROTHBERG, MICHEAL, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP, 2009.

SAID, EDWARD, "Reflections on Exile." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, (2000): 173-186.

SEGATO, RITA, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta limón ediciones, 2013.

TANI, STEFANO, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1984.

VERDÚ, VICENTE. "Reglas para la sobrevivencia de la novela." *El País*, 20 nov. 2007. Fecha de consulta: 2 oct. 2016.
http://elpais.com/diario/2007/11/17/babelia/1195260623_850215.html

CAMBIAR DE PIEL: MIGRACIÓN, LITERATURA MUNDIAL Y CIUDADANÍA POSNACIONAL EN *EL SÍNDROME DE ULISES* DE SANTIAGO GAMBOA

Luis H. Castañeda
Middlebury College

RESUMEN: El presente artículo reflexiona sobre la novela *El síndrome de Ulises* (2006), del autor colombiano Santiago Gamboa, en el contexto de la migración, la literatura mundial y la ciudadanía posnacional. La novela se concentra en un aspirante a escritor que viaja a París para hacer realidad sus sueños de éxito en el extranjero y reconocimiento universal, siguiendo una larga tradición de viajeros latinoamericanos, sólo para encontrarse rodeado de otros migrantes que luchan en medio del sufrimiento, la pobreza y la desesperación. El artículo contrasta las esperanzas del protagonista por obtener relevancia internacional y su realidad cotidiana de supervivencia en la urbe, por medio de nociones como las planteadas por Mariano Siskind ("el deseo del mundo"), Saskia Sassen (posnacionalismo) y Héctor Hoyos (orientalismo latinoamericano), entre otros. A pesar del triunfo final del protagonista, quien se vuelve escritor y cuenta su historia, el artículo cuestiona su habilidad para articular una comunidad posnacional genuina y libre de los prejuicios de representación del Otro.

PALABRAS CLAVE: Santiago Gamboa, *El síndrome de Ulises*, migración, posnacionalismo, literatura mundial.

ABSTRACT: This article discusses the novel *El síndrome de Ulises* (2006) by Colombian author Santiago Gamboa in the context of migration, world literature, and postnational citizenship. The novel revolves around an aspiring writer who travels to Paris in order to fulfill his artistic dreams of international success and universality, following a long tradition of Latin American travelers, only to find himself surrounded by other struggling migrants in the midst of

Wladimir CHÁVEZ y Leonor TAIANO (eds.), *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas*
Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2017.

suffering, poverty and despair. The article establishes a contrast between the protagonist's high expectations of cosmopolitan relevance and his dire reality of urban survival, by using certain key concepts by Mariano Siskind (world desire), Saskia Sassen (postnationalism), and Héctor Hoyos (Latin American orientalism), etc. Despite the character's final triumph (he does become a writer and tells his story), the article questions his ability to articulate a genuine postnational community free of prejudiced representations of the Other.

KEYWORDS: Santiago Gamboa, *El síndrome de Ulises*, migration, postnationalism, World Literature.

En una reseña de 2009, el escritor mexicano Carlos Fuentes comenta la novela *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa, publicada en 2006.[1] Esta novela es la quinta entrega de su autor, narrador bogotano nacido en 1965 que ha pasado la mayor parte de su vida en Europa, entre Madrid, París y Roma, para volver a instalarse en su Colombia natal al cabo de tres décadas.[2] Gamboa es uno de los escritores colombianos

---

[1] *El síndrome de Ulises* puede ser leída en diálogo con otra novela previa, *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000), en la cual Esteban Hinestroza —personaje recurrente con pinceladas autobiográficas, que también protagoniza *El síndrome de Ulises*— relata, desde París, su pasado.

[2] Gamboa regresó a vivir en Colombia en 2015, estableciéndose en Cali (ver la entrevista "Santiago Gamboa vuelve a casa en la literatura y en la vida"). Significativamente, poco antes de retornar publicó la novela *Una casa en Bogotá*, texto que pone en escena un deseo contrario, tal vez complementario, al deseo de viajar, abandonar la patria y desplazarse por el mundo: en esta novela de 2014, prima la necesidad de volver, de recuperar las raíces y afincarse en el lugar del que se partió. No se trata, por cierto, de negar el valor del viaje ni de reclamar una identidad nacional monolítica, sino de redescubrir y refundar una patria personal a través de la mirada estética y narrativa que ofrece la literatura, y que se alimenta con los viajes.

con mayor presencia internacional en la actualidad, hecho que se ve reflejado en sus libros, cuyas historias se sitúan en distintos países y se consumen en diversos mercados. En su reseña, Fuentes, otro viajero empedernido, sostiene que la virtud central de esta novela reside en que su protagonista, un joven colombiano aspirante a escritor que vive en el París de los años noventa, es un tipo distinto de extranjero, un *métèque* especial. En concreto, se trata de un exiliado voluntario y un apasionado de la errancia, que encuentra en la salida del país de origen y en el movimiento permanente una ética literaria y una identidad nueva, tal vez más libre, hecha de lecturas y peripecias homéricas: "La angustia de este Ulises colombiano consiste en saber que el regreso le es vedado, no por la política, no por la familia, no por el país, sino por la exigencia devoradora del viaje, la aventura, la odisea, de posponer el retorno al hogar, no porque algo lo impida, sino porque nada lo impide" (73). Dicho en otros términos, el hogar se diluye en la lejanía y el sujeto acaba, para usar una metáfora empleada por Fuentes, cambiando de piel.

En efecto, la única exigencia narrativa que obliga al joven narrador, llamado Esteban, a permanecer en París, es el anhelo de vivir en una ciudad donde podrá convertirse en escritor. Su historia personal sigue el molde clásico de la novela de artista, y, además, se enraíza en ese viejo deseo de modernidad y universalidad que encontramos ya en las élites latinoamericanas del XIX, para las cuales Francia —y, por encima de todo, París— supone, según Mariano Siskind en su libro *Cosmopolitan Desires*, la aspiración máxima, el centro de la cultura mundial. Este "deseo francés" resulta especialmente nítido en Rubén Darío, cuya modélica relación con Francia es explicada por Siskind en términos del psicoanálisis lacaniano: ""France" (and "Paris" even more so) was key to a Latin American discourse on the experience of modernity, a discourse of fullness opposed to his [se refiere a Darío] perception of a Latin America marked by a lack of modernity: "France" and "Paris" were the paradisiacal places of plenitude where a modern/modernist subjectivity could be

realized" (193).[3] Así como Darío, también el protagonista de la novela de Gamboa se ve seducido por la inveterada mitología de lo francés, y sueña que París, el significante "París", le ofrecerá el umbral para ingresar a una realidad más literaria y plena, donde lo aguarda el "significado" final de sus esperanzas. Por cierto, y como es sabido, París no representa un sueño únicamente latinoamericano, ya que, como plantea la crítica francesa Pascale Casanova con una bella metáfora estético-política, la capital de Francia es al mismo tiempo la capital de la "república mundial de las letras", ese espacio literario internacional al que Esteban y muchos como él ansían integrarse.

Sin embargo, si bien la novela pone en juego la noción de París como el núcleo de una modernidad abstracta a la cual es obligatorio peregrinar, a la manera de los modernistas y de una infinita lista de escritores latinoamericanos y mundiales, también se encarga de contrastar esta imagen idealizada y atemporal, evidentemente romántica, con otras facetas más severas y contemporáneas de la capital francesa. De esta manera, París es para Gamboa, además de la meca de la literatura, una encrucijada global para los desplazados, un espacio precario donde se cruzan viajeros marginales de todo el planeta, experimentando duras condiciones de vida y experiencias irreductibles al corsé del peregrinaje estético. En esa medida, el argumento de *El síndrome de Ulises* dialoga, y en mi opinión aquí reside su mayor interés, con formas varias del exilio y la migración que están más a tono con las realidades de nuestro mundo, tan marcado por los

---

[3]El aspecto lacaniano de la teoría de Siskind se aprecia en su uso del concepto de falta —*lack* en inglés—, esa falla interior del sujeto que determina su condición deseante, así como en las comillas empleadas para distinguir a "París" y a "Francia" como significantes especiales, metáforas capaces de asociarse a una multitud de otros significantes, siendo "modernidad" el más notorio. Por supuesto, en el psicoanálisis de Lacan el deslizamiento de la cadena significante es una dimensión ineludible y fundamental de la subjetividad, no un estado defectuoso o transitorio que pueda ser remediado. Para encontrar una discusión clásica del vínculo entre el inconsciente y el lenguaje, consultar el ensayo "La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud".

desplazamientos forzados, los dramas de los refugiados y los dilemas de los países ricos como sitios de acogida o de rechazo. En la novela, el artista viajero se mezcla con refugiados de la guerrilla colombiana, y con inmigrantes económicos africanos y asiáticos, asumiendo una posición intersticial entre el bohemio y el vagabundo, una categoría, esta última, propuesta por Zygmunt Bauman para designar a los "mutantes de la evolución posmoderna, monstruosos marginados de la nueva especie feliz" (221), que se trasladan de un lugar a otro buscando una seguridad y un bienestar que se les niega. Así, es evidente que la novela intenta ampliar el universo representado para incluir las voces silenciadas de las víctimas de la globalización, equiparándolas a la del joven novelista desposeído, y a la vez cuestionando el rol de este como intelectual: ¿cómo enfrentarse a la pobreza y la desesperación, y qué función encontrarle a la literatura en un contexto que parecería negarle toda vigencia?[4] La doble meta de esta analogía entre el artista y el migrante es ofrecer un testimonio acerca del lugar del escritor en la actualidad —uno marginal, parece ser— y, además, relatar una fábula de la migración mundial sin patria específica ni protagonista único. Esta diversidad de orígenes y condiciones es lo que quizás permita hablar de un fenómeno literario posnacional.

En este ensayo, me concentro en la interacción de la novela de artista con la crónica del exilio político-económico y de la miseria urbana, para estudiar uno de sus productos más peculiares: la formación, alrededor del escritor colombiano que protagoniza la novela, de comunidades de amigos,

[4] Para María del Carmen Porras, el personaje de Esteban encarna el fracaso de cierto modelo de intelectual latinoamericano, el intelectual "profeta", dueño de un número de certezas y de la capacidad de interpretar la condición del subalterno, para ofrecer visiones y soluciones sobre los males de la sociedad (79-80). En contraste con este modelo de intelectual, "quizás la principal característica de la narración en *El síndrome* sea la constante incertidumbre de Esteban con respecto a qué debe hacer, cuál es el lugar, el papel que debe cumplir el escritor —más aun, el joven escritor— ante las historias de dolor e injusticia que le relatan el resto de sus compañeros de avatares" (75).

amantes y colegas, todos extranjeros en París, aunque muy distintos entre sí. Me refiero, en concreto, a pequeños grupos en los que el origen nacional pierde importancia y otros factores de identidad colectiva ganan fuerza, como la sexualidad, la lucha por la sobrevivencia o la pasión por la literatura. En las siguientes páginas voy a preguntarme hasta qué punto es válido aproximarse a dichas comunidades desde la categoría de lo posnacional, y, en especial, a partir de la noción de ciudadanía posnacional propuesta por la socióloga de la globalización Saskia Sassen en el marco de sus estudios sobre la desnacionalización. Para responder a esa pregunta, es necesario inscribir la novela en los debates propios de su campo literario, es decir, la literatura latinoamericana globalizada de inicios del siglo XXI. Como un segundo paso, veremos que tal vez sea posible partir de la naturaleza metaliteraria y sociológica de la novela, es decir, su vocación por dramatizar las condiciones de relación entre los agentes de la literatura, para reflexionar sobre el nexo existente, o, de acuerdo con Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, la homología comprobable, entre la imagen ficcional de las comunidades posnacionales y la realidad del campo literario latinoamericano de la época.[5] En ese sentido, es posible interrogarse sobre lo siguiente: ¿hasta qué punto el campo literario latinoamericano es capaz de desnacionalizarse y globalizarse, proceso que implica necesariamente fomentar un diálogo con otras regiones, sujetos y experiencias? Mi tesis es que se trata de un diálogo limitado, por momentos un

---

[5] En el prólogo a *Las reglas del arte*, Bourdieu analiza *La educación sentimental* de Flaubert como una obra en cuyo mundo ficcional, "la estructura del espacio social en que se desarrollan las aventuras de Frédéric, resulta ser también la estructura del espacio social en el que su propio autor está situado" (19). Los autores, tal vez algunos más que otros, son sociólogos de su propia vida y del mundo socio-literario que los contiene. Existe, diría Bourdieu, una primera equivalencia u homología entre la forma del espacio social que la ficción presenta, y la forma del espacio social del autor. Además, hay una segunda homología entre el campo literario que se representa dentro del mundo ficcional —el paradigma aquí sigue siendo *La educación sentimental*— y el campo literario en el que se inscribe el autor real.

monólogo que pone en evidencia las fronteras que la literatura latinoamericana todavía necesita vencer para acceder a una mayor "internacionalización", que sea más genuina en su capacidad de vincularse con la diferencia.

A modo de contexto, es necesario apuntar que la novela de Gamboa se publica en un tiempo de enorme interés literario y académico por la globalización y sus efectos al nivel de las subjetividades. Por su lado, la literatura latinoamericana post-McOndo parece haber abandonado la falsa dicotomía entre la universalidad y el particularismo, y haber asegurado, en palabras de Ignacio Sánchez-Prado, un "reconocimiento de la región como interlocutora legítima en los debates culturales a escala mundial" (30). En este contexto, la nación se vuelve una noción problemática o insuficiente para explicar las afiliaciones que se distribuyen en un mapa global más densamente interconectado. Según las voces críticas de estos procesos mundiales, la pérdida de la nación viene acompañada por una crisis de la ciudadanía, que se despolitiza y se ve colonizada por el consumo y la mercancía. Para Sassen, sin embargo, que tiene una visión menos sombría del asunto, uno de los fenómenos más significativos de la época es la desvinculación del estado y la ciudadanía, ruptura que viene aparejada con la emergencia de ciudadanías localizadas fuera de los límites territoriales del estado-nación (277-80). La extra-estatalidad tiene dos caras, puede darse por medio de las redes transnacionales o, también, en los intersticios de lo local. Estos nuevos sentidos de pertenencia son muy dispersos y tienen grados diferentes de formalización jurídica, desde un caso paradigmático como el pasaporte europeo hasta las bandas de piratas informáticos, pasando por las ONGs, el ecologismo, las luchas por los derechos humanos, laborales, de las minorías, etc. El denominador común entre grupos tan disparejos, siempre de acuerdo con Sassen, es que suponen una apertura y multiplicación del concepto tradicional de ciudadanía (280-82): ésta ya no designa únicamente una relación legal entre un sujeto y un cuerpo político soberano, sino que se fragmenta en una variedad de dimensiones éticas, psicológicas y, por qué no, también estéticas y literarias. Lo

que está sobre el tapete son las distintas formas de reconocimiento de la condición social del individuo, las cuales pueden oscilar entre la protección de la ley y lazos más informales o eventuales: son estos últimos los que se anteponen en *El síndrome de Ulises*. Me preocupa, ulteriormente, traducir este lenguaje político a una reflexión sobre la literatura latinoamericana para determinar hasta qué grado el campo literario de la región ha optado por una desnacionalización y si, de forma más radical aun, se ha lanzado por una vía de des-latinoamericanización.

Para mejor definir las comunidades presuntamente posnacionales que encontramos en *El síndrome de Ulises*, una novela de 2006, es útil retroceder ochos años, hasta 1998, año de publicación de otra novela que claramente funciona como hipotexto de la de Gamboa: *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, texto que encierra, como la novela que me ocupa aquí, un relato de iniciación poética y sexual narrado en clave de policial. El lugar fundacional de *Los detectives salvajes* es evidente para Héctor Hoyos, quien ha escrito un libro de gran interés para los latinoamericanistas preocupados por lo que se podría denominar la "novela latinoamericana global". Hoyos plantea que la novela de Bolaño marca un punto de inflexión en la historia de la literatura latinoamericana por su condición de "Aleph", es decir, por tratarse de un texto canónico y referencial que, siguiendo la metáfora borgeana, intenta condensar y contener la totalidad del mundo en sus limitadas páginas, convirtiéndose en modelo para la ficción latinoamericana posterior (Hoyos 12-22). Ciertamente, el nombre de Bolaño no resulta extraño en una discusión sobre Latinoamérica y globalización: Jorge Volpi lo llama "el último escritor latinoamericano" (Volpi 157, citado en Pera 105), Ignacio Echevarría lo califica de "extraterritorial" (Pera 109) y Cristóbal Pera lo considera un escritor posnacional, acudiendo a la definición de literatura posnacional de Bernat Castany. De acuerdo con Castany, la literatura es terreno fértil para la formulación de construcciones identitarias alternativas a la nación, las cuales comprometen todos los niveles del hecho literario: desde el mundo representado en la ficción hasta la

producción de un autor implícito cosmopolita, sin olvidar la circulación del libro y sus traducciones en mercados diversos. Desde el punto de vista del autor posnacional, es clara la intención de "mundializar" la escritura o convertirla en una mercancía global asequible a un lector modelo sin nacionalidad determinada (Castany 166). *El síndrome de Ulises*, con su prosa ágil, sencilla y homogénea, sus ingredientes eróticos y policíacos, y su inclusión de personajes de nacionalidades varias, es claro ejemplo de un texto hecho para viajar más fácilmente entre públicos heterogéneos: fue traducida al francés y al portugués, y circula por todo el mundo hispano a través del sello Seix Barral. La inclusión de personajes de Latinoamérica, Europa, África y Asia es otra prueba de la voluntad de apelar a una audiencia transcontinental.

En *Los detectives salvajes*, el correlato narrativo de la condición posnacional es el personaje colectivo de los real visceralistas, un grupo poético neovanguardista que, al modo de una máquina de guerra tal y como la definen Deleuze y Guattari, se enfrenta al poder literario a través de un estilo de vida bohemio y nómade que se mantiene vivo a través de las varias décadas que abarca la historia.[6] Sin duda alguna, la presencia de este grupo poético es un elemento de comparación clave con la novela de Gamboa, puesto que en esta última las comunidades posnacionales a que he venido haciendo referencia toman como modelo al círculo de poetas imaginado por Bolaño. No obstante, una primera diferencia entre el grupo de poetas liderado por Arturo Belano y los otros que vemos en *El síndrome de Ulises* —y que paso a analizar enseguida—, reside en el grado de estructura grupal y en la existencia o no de un programa de acción: en primer

---

[6]Los real visceralistas de Bolaño no están solos en la literatura latinoamericana, pues existen numerosos ejemplos de círculos de artistas que siguen esta estructura y dialogan con las vanguardias históricas. Para un estudio de este motivo literario en la novela del continente, ver mi monografía *Comunidades efímeras. Grupos de vanguardia y neovanguardia en la novela hispanoamericana del siglo XX*, que incluye capítulos sobre Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Fernando del Paso y Bolaño.

lugar, mientras que los real visceralistas forman un colectivo establecido y militante que practica la marginalidad para resistirse a la poesía oficial, Esteban vacila entre colectivos más informales y fluidos, transitorios o desestructurados, algunos de ellos sin conciencia de sí ni aspiraciones de intervención cultural. En segundo lugar, la polifonía de *Los detectives salvajes* permite abrir y ampliar el mundo representado hasta un punto que la novela de Gamboa, narrada casi exclusivamente en primera persona por un escritor joven, es incapaz de igualar, pero sobre este punto volveré más adelante. Por último, otra diferencia clave entre las dos novelas radica en la importancia del protagonista individual en *El síndrome de Ulises*, y su versatilidad para entrar y salir de asociaciones diversas: la presencia repetida del escritor colombiano es lo que nos permite considerarlas una constelación de comunidades posnacionales. Hay que describir esas comunidades para entender el factor común que las une.

En *El síndrome de Ulises*, la nación es menos relevante que la ciudad, y la ciudad, París, posee menos poder de afiliación que una red de microcomunidades locales que tienen como eje a Esteban, pero que están, ellas mismas, desligadas entre sí. Así, Esteban es dueño de una ciudadanía múltiple que le permite integrarse a diferentes entidades, las cuales, a pesar de no interactuar, están conectadas indirectamente por la experiencia de la migración forzada o voluntaria. El primer grupo es una asociación de exiliados colombianos, ex-miembros de las FARC, que se reúnen en un centro recreativo y se prestan ayuda para conseguir trabajo y vivienda. El segundo es un círculo de universitarias de distintas nacionalidades que se congregan en el apartamento de Paula, una joven colombiana de clase alta que se convierte en la benefactora de Esteban y le permite ingresar a su mundo de fiestas, sexo y drogas. El tercer grupo es un conjunto de escritores y poetas africanos francófonos, que luchan por obtener un mayor reconocimiento cultural: a la cabeza de ellos está Mohammed Khair-Eddine (1941-1995), el gran escritor marroquí exiliado en Francia cuya obra, a decir de

Larbi Touaf, redefine y desterritorializa la identidad magrebí –proyecto afín al de Esteban, respecto de su propia identidad latinoamericana. El cuarto grupo es otro círculo de amigos, esta vez rumanos, polacos y africanos, unidos en solidaridad por la adicción a las drogas de Saskia, una de sus miembros. El quinto grupo corresponde a la comunidad de trabajadores coreanos del restaurante donde está empleado Esteban, en la que destaca el lavaplatos Jung, personaje de estirpe orientalista. El sexto es un colectivo detectivesco, conformado por Esteban, su amigo marroquí Salim y un profesor de filosofía francés, quienes se deciden a esclarecer la desaparición de un migrante colombiano. Como se ve, Colombia representa en estos grupos una presencia flotante, fantasmal, que bien puede constituir el factor de afiliación, como simplemente desaparecer para que Esteban pueda relacionarse con sujetos de orígenes muy diversos. Estas relaciones suelen estar marcadas por el hedonismo, la familiaridad y la fraternidad, y por ello recuerdan a las que mantienen entre sí los miembros del Club de la Serpiente en *Rayuela* de Cortázar, la novela canónica sobre latinoamericanos en París. La siguiente cita, que corresponde al cuarto grupo de los que acogen a Esteban, plasma con claridad el sentido de pertenencia, identidad y protección que el colombiano encuentra en estas agrupaciones, a las cuales describe como espacios igualitarios y horizontales, impermeables a la marginalización sufrida cuando se está fuera de su órbita informal y amable. La caracterización que hace Esteban de ellas quizá permita hablar de pequeñas patrias efímeras, utopías de la amistad y la comprensión mutua que le permiten al migrante "cambiar de piel":

Entonces, en medio de ese grupo, me atrapó una intensa y opresiva sensación de orfandad, como si en algún punto hubiera extraviado el camino y ahora me encontrara en una órbita lejana, algo así como el Planeta de los Simios, sólo que con polacos y rumanos, entiéndanme bien, sin racismos de ningún tipo, pero en fin, me dije, mi vida, por propia elección, tenía ahora más que ver con todos ellos que con mis recuerdos bogotanos, y era precisamente eso lo que tenía

delante, ni más ni menos, así que cuando Lazlo se acercó con una botella de aguardiente y me ofreció un vaso diciendo que sería el último antes de una buena hora, lo acepté y lo bebí, sintiendo que, al hacerlo, dejaba atrás una vieja piel, frágil, temerosa, y le daba paso a una nueva, más fuerte, la piel con la que debía encarar esta urbe cruel y alocada en la que todo el mundo debía armarse para no ser tragado y después escupido en algún maloliente sifón, como los sumideros de agua del sótano de *Les goelins de Pyongang*, que era el lugar de donde había partido para llegar a esta humilde chambrita y a estos seres desesperados y convulsos que, como yo, intentaban ser felices por unas horas. (152)

En último lugar, la séptima comunidad destacable representa, para Esteban, una aspiración vocacional y laboral. Antes que una comunidad efectiva y existente para el narrador, supone para él una agrupación virtual, a la que algún día espera sumarse. Mohammed Khair-Eddine es parte de ella, pero no cabe duda que su centro lo ocupa la lengua española. La forman, en primer lugar, el escritor español Juan Goytisolo y el peruano Julio Ramón Ribeyro, los nombres paradigmáticos de un cenáculo transatlántico de escritores de lengua castellana, prestigiosos y a la vez marginales, o más bien dueños de una marginalidad prestigiosa, que comparten la situación del exilio francés. Goytisolo y Ribeyro, pero sobre todo el autor de *La tentación del fracaso*, constituyen el modelo de identidad sobre el cual Esteban proyecta su deseo literario. Después de hacerse pasar por entrevistador, Esteban se gana la simpatía de Ribeyro y consigue que lo apadrine para ser contratado por la Agencia France Presse, repitiendo así los pasos del peruano. Me parece insoslayable comentar aquí que resulta interesante que Gamboa reivindique a Ribeyro, uno de los escritores peruanos más saturados de significación nacional para sus compatriotas, como epítome del escritor latinoamericano posnacional, pues esta maniobra denuncia la multitud de anclajes geopolíticos a los que puede someterse la imagen de un escritor. Para Esteban, Ribeyro no es un escritor peruano canónico, sino el miembro de un clan internacional al que también pertenecen Bolaño y Sergio Pitol:

viajeros cosmopolitas que, sea en el espacio geográfico o en el de su ficción, o tal vez en ambos, circulan por la superficie lisa de la república de las letras con total libertad y autoridad, disolviendo, con su paso firme, la oposición jerárquica entre el sujeto criollo y el occidental (Zavala 259). Es en este medio donde Esteban sueña con ejercer plenamente su ciudadanía literaria posnacional.

Ahora bien, una idea que quiero proponer es que esta séptima comunidad de escritores constituye la prueba de fuego para *El síndrome de Ulises*; es decir, el lugar donde su proyecto de ciudadanía posnacional revela ciertas contradicciones. Para ilustrarlas, me gustaría mencionar brevemente un poema de Rubén Darío titulado "France-Amérique", que está escrito en francés y que, en opinión de Siskind —quien lo cita y comenta en su libro antes discutido (214-15)—, condensa el sentido de una modernidad específicamente americana para el padre del modernismo: una modernidad pensada como traducción y recreación del modelo francés (Siskind 200). En el poema de Darío, es claro que Francia representa un sueño para los latinoamericanos, un ideal de belleza y libertad. Esta idea se puede aplicar al caso de Esteban, ya que ilumina la índole onírica y deseante de su experiencia parisina: en términos lacanianos, la falta del sujeto latinoamericano impulsa un deseo de integrarse al mundo, sintetizado en lo francés. Sin embargo, el poema de Darío invoca un sueño colectivo, un "nosotros" esencialmente latinoamericano que es grupal por definición, mientras que la novela de Santiago Gamboa, como señalé antes, está dominada por la perspectiva del narrador-protagonista, con escasa presencia de otras voces: hay un número de historias interpoladas, pertenecientes a personajes secundarios aún más marcados por el estigma del vagabundo, pero, en mi opinión, estas no hacen más que vocalizar los temores y deseos del narrador central, que reafirma su dominio sobre el lenguaje y a través de él su persistente situación de poder.

Curiosamente, estamos ante una novela comunitaria, pero narrada desde un discurso monológico que contrasta con la situación marginal y desvalida del protagonista. Esto

ocurre, me atrevo a sugerir, porque existe un abismo entre el nivel de la historia y el del relato: es decir, entre el Esteban-personaje, el muchacho que desea convertirse en escritor en París, y el Esteban-narrador, el sujeto maduro que escribe su historia desde un futuro indeterminado, y que es capaz de recordar y narrar la experiencia con la autoridad propia del escritor ya cuajado y dueño de su palabra. En *El síndrome de Ulises*, no solo prevalece la voz narrativa del Esteban maduro, sino, además, una faceta específica del mismo: se trata, podríamos decir recurriendo una vez más al psicoanálisis y en este caso a Freud, de su yo-placer, es decir esa parte de su psiquis únicamente concernida por la satisfacción del deseo erótico y literario, y negligente frente a las exigencias de la realidad o de la moral —del yo y del superyó—. [7] En otras palabras, en esta novela triunfa el principio de placer sobre el principio de realidad: pese a los obstáculos numerosos que se encuentra el protagonista en la senda de la literatura, acaba venciéndolos todos y logrando su objetivo, su deseo de ser escritor, lo que se manifiesta en la consecución del mayor galardón, la posibilidad de relatar sus peripecias. Otro argumento que abunda en este mismo sentido es la presencia del sexo recreativo en la novela, abundante y siempre exitoso para el narrador, quien pese a sus desventuras sentimentales acaba encontrando consuelo en el placer que le ofrecen sus varias amantes. Dentro de este marco, las siete comunidades descritas antes operan, de maneras diversas, como espacios de cumplimiento del deseo, de manera que están supeditadas al yo-placer del narrador. Así, la novela se presenta como una fantasía realizada, en la que el escritor se recuerda a sí mismo cuando joven, transformado en una especie de pícaro sudamericano, y se coloca en una posición inmejorable para alcanzar la cima de sus aspiraciones: es decir, para transformarse en quien, eventualmente, contará los hechos. El

[7] La clásica distinción entre el principio de realidad (a la que corresponde el yo-realidad) y el principio de placer (al que corresponde el yo-placer) se encuentra en el ensayo de Freud "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico", de 1911.

resultado de este esquema narrativo es la creación de un conflicto entre el yo-placer y la comunidad, que se da por la falta de reconocimiento de ciertos sujetos que terminan excluidos de esa "patria de los sueños" conquistada por Esteban. Si se recuerda la cita incluida algunas páginas atrás, la mención a la ausencia de racismo y a la igualdad entre los miembros de la comunidad posnacional debe ser relativizada y vista en perspectiva.

Para referirse a esta exclusión, es útil recurrir al lenguaje crítico de la otredad cultural y el orientalismo, que permite analizar las prácticas representacionales del narrador y su uso del lenguaje para nombrar a quienes los acompañan en París. Creo acertado concluir, confirmando la tesis de Hoyos según la cual los orientalismos latinoamericanos "reveal things about the source but hardly anything about the fantasized locale" (86), que la representación del otro "oriental" en *El síndrome de Ulises* dice mucho más sobre las obsesiones y expectativas del narrador, de manera especular, que sobre los distintos personajes que desfilan por la novela. Me parece posible hacer visibles los lugares de exclusión a través del comentario de dos personajes secundarios: Salim, joven marroquí y compañero universitario de Esteban; y Jung, norcoreano que trabaja con él como lavaplatos en el restaurante *Les goelins de Pyongang*. Históricamente, el mundo árabe y el chino han sido objeto de interés para el orientalismo, que ha generado modos de representación todavía vigentes en la actualidad, incluso más allá de los organismos imperiales en que Edward Said situó su génesis. Desde el punto de vista de Esteban, la particularidad más destacable de Salim es su profunda obsesión cuasi religiosa con la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, libro sagrado que, pese a la distancia cultural entre Marruecos y Argentina, el joven relee a todas horas y le produce una fascinación irresistible: a tal punto que llega a reescribirlo, en un ejercicio de transculturación, y produce una versión parisina del *Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia*. Así, Salim defiende una visión mística y apasionada de la vocación literaria con la cual el narrador se siente identificado; además,

a través de su obra, Salim encarna al sujeto letrado posnacional que trasciende sus marcos culturales, se apropia de una obra maestra escrita en otra lengua y le da una nueva vida, abrazando así un ideal de cosmopolitismo y diálogo intercultural que lo convierte en una prolepsis del mismo Esteban: cuando este se haga escritor, será como Salim, hará con París lo mismo que este hizo con Buenos Aires, adueñarse de ella y transformarla a su medida. Significativamente, es el lenguaje de la religión lo que permite el acercamiento entre los jóvenes aspirantes a escritores: si bien tienen "dioses" diferentes, ya que el marroquí es musulmán y sitúa a Esteban del lado de "los cristianos", ambos coinciden en su adoración de la literatura como un culto universal que los posee por entero y les quita la razón, volviéndolos hermanos y fieles del mismo rebaño. Como lo revela la siguiente cita, en la que Salim se expresa en primera persona y se dirige al narrador —es este quien selecciona y "edita" el pasaje, injertándolo en su narración—, ambos llegaron a París por el mismo motivo; incluso es posible leer el discurso de Salim como una versión desplazada de la ideología literaria de Esteban, razón por la cual se refuerza aún más la omnipresencia de su yo-placer. En otras palabras, Esteban reduce a Salim a un reflejo de sí mismo, anulando toda posibilidad de comprender la diferencia:

Decidí venir a París a estudiar literatura en español a ver si logro entender el significado de esta extraña pasión [se refiere a *Adán Buenosayres*], tan incomprensible en mí que no tengo nada que ver ni con esa lejana ciudad ni con ese país, al que, por cierto, jamás pienso ir. Las pasiones son así, irracionales. Nos son dadas por algo superior que no vemos y nos gobierna. No se necesita comprender algo para amarlo, ¿no cree? Amamos a dios sin comprenderlo, sin siquiera haberlo visto. Disculpe, usted y yo tenemos dioses distintos, aunque quizás la idea no le sea del todo extraña. Ustedes, al menos, tienen una imagen de él. Ser poseído por algo bello e irrenunciable. Yo he reflexionado mucho sobre esta extraña condición. Es maravillosa y, a la vez, aterradora. Nos subyuga, ¿verdad? (24)

Aunque Salim emplea el adjetivo "extraña" tres veces en tan breve espacio, resulta claro que su devoción no es nada extraña para el narrador. A diferencia de Salim, al que se puede ver como una personificación del deseo literario, el coreano Jung encierra un aspecto negativo de la personalidad del escritor colombiano: su amor fallido con Victoria, una novia española, y su dolor de migrante incapaz de funcionar dentro de la cultura francesa. El factor que une a Salim y Jung es, por cierto, que ninguno de los dos tiene una personalidad autónoma, sino que ambos dependen de su relación con el narrador. La historia de Jung está narrada en clave de tragedia: al irse de su natal Pionyang, abandonó a su esposa Min Lin en la locura y la miseria. Desde París, un arrepentido Jung logra reunir la suma de dinero necesaria para rescatarla y reconstituir su hogar, pero, antes de poder reunirse con ella, entra en una profunda crisis y acaba por suicidarse, saltando al vacío desde su ventana. Tal como presenta los hechos el narrador, su colega coreano es víctima de una depresión producida por el "síndrome de Ulises", o síndrome de los inmigrantes, condición fruto de largos años de sufrimiento y soledad. A juzgar por su historia, Jung encaja en el estereotipo orientalista del asiático inescrutable e inasimilable; si acaba siendo sacrificado, es porque representa la "sombra" jungiana de Esteban, es decir, la condición de forastero radical que debe morir en él para que nazca el sujeto posnacional.[8] A fin de cuentas, Jung es solo un cuerpo "sangrante y flagelado" (352), además de mudo y opaco, pues Esteban se confiesa incapaz de empatizar con él o de entender su misterio más allá del relato genérico y convencional del extranjero sufrido

---

[8] María del Carmen Porras tiene una interpretación contraria a la mía sobre el personaje de Jung: "Esteban, por primera vez en la novela, centra su atención y su análisis en otro, en Jung. Y hacerlo lo lleva a reconsiderar, repensar, su propia situación y a preguntarse si, efectivamente, él ya se encuentra "del otro lado" de París, es decir, si se encuentra "del otro lado" de los turistas y no de los vagabundos, en la sociedad global" (85).

y golpeado, que observa de lejos la ciudad iluminada como si fuera otra galaxia que lo expulsa o lo esclaviza:

> ¿Qué habrá pensado o recordado Jung mientras cruzaba el aire hacia el suelo? Tal vez los ojos de Min Lin, que no se atrevió a enfrentar, o los de su madre, la mujer que lo trajo al mundo del que estaba por irse y en el que sólo pudo sufrir. Quise imaginarlo en el marco de la ventana, observando las luces de la ciudad. Nadie se lanza de inmediato. Al ver esas luces habrá sentido rabia o rencor, o incluso miedo, y luego el golpe, el impacto final, tan duro como el modo en que vivió, siempre defendiéndose, a veces intentando recuperar, como esos jugadores que pasan días y noches en los casinos hasta perderlo todo, así le pasó a Jung con la vida, y entonces sólo pudo irse, dejar en medio de la calle, sin ningún pudor, un cuerpo sangrante y flagelado. (351-352)

Para Hoyos, los orientalismos latinoamericanos de hoy son síntomas de la globalización que revelan problemas de representación como aquellos que se resaltan a través de los personajes de Salim y Jung; así, el orientalismo muestra vacíos y carencias en la imaginación ficcional del continente. En un artículo que analiza distintas visiones de China en la novela latinoamericana contemporánea —*Una novela china* de César Aira, *Un chino en bicicleta* de Ariel Magnus y, también, *Los impostores* del mismo Gamboa, de 2002—, Hoyos sostiene que "South-south orientalism engages imperialist fantasy without reproducing its ideology of cultural superiority –at most, it represents imperialism as residue" (2010: 166). En efecto, la posición geopolítica de Colombia en el orden global impediría, a todas luces, un ánimo imperialista frente a Oriente, lo cual no impide que la ficción de Gamboa siga echando mano de imágenes y tropos provenientes de una maquinaria de representación imperial. Un gesto que desnuda el poder simbólico del narrador Esteban y subraya su ambivalencia identitaria, pues estamos hablando de un sujeto que inicialmente se colocaba en la trinchera de los vagabundos, pero cuyas prácticas verbales lo inscriben

—aunque sea en sus márgenes, aprovechando sus residuos sin poseerlos del todo— en el campo de la literatura occidental.

Si bien me he limitado al análisis de dos personajes, no dudo que sea posible generalizar estas observaciones y proponer que, en cierta medida y seguramente con reservas, la principal "comunidad" en la que el protagonista de *El síndrome de Ulises* ejerce su ciudadanía es la comunidad fantasmática integrada por su yo-placer y las distintas proyecciones, refracciones y negaciones de su deseo sexual y literario. Para poblar esta comunidad espuria de sujetos que prueban ser, a fin de cuentas, subalternos, el narrador de la novela, cuya palabra va construyendo los grupos que lo acogen, acude a un repertorio que incluye la ideología de la vocación literaria y ciertas prácticas representacionales de la otredad, como el orientalismo y la sexualización de los personajes femeninos —tema que no he tocado aquí, pero que merece un comentario. Venido, históricamente, de los márgenes, el sujeto letrado latinoamericano asume una centralidad inédita que resulta cuestionable, porque alrededor de ella surgen otras periferias que no son comprendidas ni problematizadas como tales.

Para aproximarme a una conclusión, me gustaría plantear que la consecuencia más reveladora de esta concepción egocéntrica de la ciudadanía se verifica al otro lado de la homología que, según Bourdieu, puede darse entre la ficción y el campo literario. Algunas ficciones —como la novela que he comentado— son especialmente aptas para dramatizar a los agentes y las fuerzas que permiten que la literatura exista y circule. Entramos, pues, a un ámbito alegórico que la obra de Gamboa, por su naturaleza metaliteraria y sociológica, permite nombrar. Me pregunto cuál es la imagen del campo literario latinoamericano de principios del siglo XXI que construye *El síndrome de Ulises*, un texto que, con su voluntad abarcadora y globalizante, reflexiona sobre las posiciones y los vínculos que mantienen los sujetos literarios fuera de las fronteras nacionales. Me parece sensato sugerir, a manera de cierre provisional, que se

trata de un espacio que tiende a la apertura y el diálogo con interlocutores crecientemente diversos, pero que, al mismo tiempo, se ve atravesado por tensiones, como la irrupción residual del orientalismo, que matizan la aspiración a una ciudadanía posnacional barajada al inicio del ensayo. "La participación en los debates mundiales a escala mundial" (30), en palabras de Sánchez-Prado, sigue siendo un deseo obsesivamente postulado y cuestionado por el escritor latinoamericano. A través de la historia de un artista en crecimiento que, al tiempo que intenta abrir la conversación, acaba hablando consigo mismo y con sus fantasmas, la novela de Santiago Gamboa postula un campo literario con evidentes restricciones para reconocer al otro y para fundar una comunión auténticamente posnacional.

BIBLIOGRAFÍA

BAUMAN, ZYGMUNT, *La globalización. Consecuencias humanas*. Trad. Daniel Zadunaisky. México D.F.: Fondo de cultura económica, 2003. Impreso.

BOLAÑO, ROBERTO, *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.

BOURDIEU, PIERRE, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauff. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.

CASANOVA, PASCALE, *La república mundial de las letras*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.

CASTANY, BERNAT, *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007. Impreso.

CASTAÑEDA, LUIS H, *Comunidades efímeras. Grupos de vanguardia y neovanguardia en la novela hispanoamericana del siglo XX*. New York: Peter Lang, 2015. Impreso.

FREUD, SIGMUND, "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico". *Obras completas de Sigmund Freud*. Volumen 12. Buenos Aires: Amorrotu, 1986. Impreso.

GAMBOA, SANTIAGO, "Santiago Gamboa vuelve a casa en la literatura y en la vida". Entr. *Diario Libre*, 24 de oct. 2014. Web. 13 dic. 2015.

_________________, *El síndrome de Ulises*. Bogotá: Editorial Planeta, 2005. Impreso.

________________, *Vida feliz de un joven llamado Esteban*. Barcelona: Ediciones B, 2000. Impreso.

HOYOS, HÉCTOR. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP, 2015. Print.

______________, "Three Visions of China in the Contemporary Latin American Novel." *One World Periphery Reads the Other: Knowing the "Oriental" in the Americas and the Iberian Peninsula*. Ed. Ignacio López-Calvo. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2010. Impreso.

LACAN, JACQUES, "La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud". *Jacques Lacan. Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. México D.F.: Siglo XXI, 2013. Impreso.

PERA, CRISTÓBAL, "¿Nación? ¿Qué nación?: La idea de América Latina en Volpi y Bolaño". *Revista de Estudios Hispánicos* XLVI.1 Marzo, 2012: 99-113. Project Muse.

PORRAS, MARÍA DEL CARMEN, "(Im)posibilidades de la figura del intelectual: *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa". *Argos* 25.48. 2008: 70-87. Web. Scielo.org.

SAID, EDWARD, *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. Impreso.

SÁNCHEZ-PRADO, IGNACIO, "'Hijos de Metapa': un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)". *América Latina en la "literatura mundial"*. Ed. Ignacio Sánchez-Prado. Pittsburgh: Biblioteca de América, IILI, 2006. 7-46. Impreso.

SASSEN, SASKIA, "Towards Post-National and Denationalized Citizenship". *Handbook of Citizenship Studies*. Eds. Engin F. Isin y Bryan S. Turner. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2003. 277-91. Impreso.

SISKIND, MARIANO, "Sarmiento, Darío y Borges, o el dilema de las modernidades marginales". *Revista Iberoamericana* LXXV.226. Enero-Marzo 2009: 191-204. Impreso.

TOUAF, LARBI, "The Sense and Non-Sense of Cultural Identity in Mohammed Khaïr-Eddine's Fiction." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 32. 2012: 151-156. Impreso.

ZAVALA, OSWALDO, "La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo". *RILCE* 28. 2012: 257-72. Impreso.

NOSTALGIA Y TRASTORNO. LA IMAGEN DE LOS MIGRANTES EN *CUCARACHAS* (2010), DE CRISTIAN CORTEZ

Wladimir Chávez Vaca
Østfold University College

RESUMEN: El presente estudio analiza *Cucarachas*, del dramaturgo ecuatoriano Cristian Cortez. La obra, galardonada con el premio José Martínez Queirolo (2010), relata las experiencias de tres ecuatorianos que viven ilegalmente en Nueva York y comparten el mismo sótano-habitación. Cada uno de ellos lleva consigo su propia historia, reflejada en su relación con aquel lugar nuevo y hostil: los Estados Unidos. El comportamiento de estos personajes es analizado desde las perspectivas teóricas de Inés D'Ors por una parte, y de León y Rebeca Grinberg por otra. En sus reflexiones sobre la identidad de los migrantes, D'Ors y los Grinberg evalúan el vínculo que une a los recién llegados tanto con su lugar de origen como con el país de acogida. Esta aproximación nos permitirá descubrir ciertas características de la psicología de la migración en el trabajo de Cortez, además de entender las razones por las cuales el proceso de adaptación del migrante puede terminar en un fracaso.

PALABRAS CLAVE: Migración, Ecuador, teatro, Inés D'Ors, León y Rebeca Grinberg.

ABSTRACT: This study analyzes *Cucarachas*, a work by the Ecuadorian playwright Cristian Cortez that received the literary prize of Contemporary Drama José Martínez Queirolo in 2010. It chronicles the experiences of three Ecuadorian migrants who live illegally in New York and share the same basement studio. Each of them bears a different personal situation that is reflected in its relationship with the new and hostile environment: The United States.

Wladimir CHÁVEZ y Leonor TAIANO (eds.), *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas*
Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2017.

The behavior of these characters is analyzed from the theoretical perspective of Inés D'Ors on the one hand, and León and Rebeca Grinberg on the other. In their research on the identity of migrants, D'Ors and the Grinberg couple think over the metaphors of migration and the different possibilities for the newcomers, both related to the country of origin and their new home. This approach will allow us to discover certain characteristics of the psychology of migration in the work of Cortez, and understand the reasons why the adaptation process cannot always prove successful.

KEYWORDS: Migration, Ecuador, contemporary drama, Inés D'Ors, León and Rebeca Grinberg.

CRISTIAN CORTEZ (Guayaquil, 1972) es el autor de *Cucarachas* (2010), una obra de teatro que obtuvo el prestigioso premio de Dramaturgia y Creación Contemporánea José Martínez Queirolo. En el ambiente teatral ecuatoriano, Cortez se ha forjado un nombre propio: sus obras han sido representadas en España, Hungría, Estados Unidos, y en una decena de países latinoamericanos. En el año 2000 obtuvo el premio Nacional de Literatura de la Municipalidad de Guayaquil con *Soufflé de Rosas*.

Cucarachas trata sobre el fenómeno de la migración, trascendental para la historia ecuatoriana actual. Se estima que el 10% de los ecuatorianos reside fuera de su país (Ramírez Gallegos, 25) y solo en la última oleada migratoria de finales de los años 90 —producto del feriado bancario, la quiebra de los bancos y la crisis económica consecuente— salieron del país 628 mil personas, entre los años 2000 y 2004 ("628.308"). De acuerdo a la encuesta Enemdu, el 31% de esos migrantes terminaron por radicarse en los Estados Unidos (Ramírez Gallegos y Álvarez Velasco, 85). El presente estudio tomará en consideración la psicología de los personajes en

base, principalmente, a las reflexiones de tres estudiosos de las migraciones: Inés D'Ors, y León y Rebeca Grinberg. De esta forma, se identificarán posibles desafíos en la adaptación a una nueva sociedad y las dificultades que suelen encontrar los migrantes en este proceso.

CUCARACHAS. VIVIR EN EL SÓTANO DEL PARAÍSO

***Cucarachas* es una** obra escenificada íntegramente en un sótano-departamento ubicado en Corona, en el condado de Queens, Nueva York. Tres personajes habitan el mismo espacio, todos ellos ecuatorianos y migrantes ilegales en los Estados Unidos: Walter, un homosexual travesti que ha vivido 20 años en Nueva York; John, el hermano menor de Walter; y Billy, el mejor amigo de John. Billy y John han arribado juntos y llevan pocas semanas en Estados Unidos. La obra contiene 21 escenas, siendo la primera la única que carece de diálogos o monólogos: en ella, cuerpos irreconocibles se acercan y se alejan, amándose y odiándose en una danza silenciosa.

El sótano es la única posesión de Walter, quien vive de la seguridad social y se encuentra enfermo de depresión. También lo aquejan otros males, todos de distintas sintomatologías, que lo hacen ver como un moribundo. Mientras el invierno golpea Nueva York y la cubre de nieve, en la radio se escuchan iniciativas y aprobaciones de leyes contra inmigrantes (incluyendo la famosa ley Arizona SB1070, impulsada por la gobernadora Jan Brewer). En medio de este clima hostil, Walter se siente cada vez más enfermo, a Billy nuevamente lo han despedido de su trabajo y la desesperación de John se incrementa al notar que, con el pasar de los días, se esfuman las maravillas que prometía el sueño americano.

Antes de llegar a los Estados Unidos, Billy y John han intentado solicitar visas y solo después de que sus peticiones fueran rechazadas han recurrido a los "coyotes". Walter ha enviado el dinero a Ecuador para conseguir que su hermano

John ingrese ilegalmente a Estados Unidos. Billy, en cambio, ha debido endeudarse para pagar su propia travesía. Durante el transcurso de las diferentes escenas, nos enteramos de ciertos detalles de las vidas de los protagonistas. Walter fue echado de su casa en Ecuador por mostrar tendencias homosexuales. John, quien también guarda recuerdos poco gratos del hogar, confiesa que fue un hijo no deseado: "La *plena*, hacía tiempo que mis viejos habían cerrado la fábrica y entonces llegué yo por accidente, me trataron de exterminar, pero no me atraparon; me aferré a la vida como una garrapata, así que me dejaron vivir para que sea su verdugo" (Cortez, 114)[1]. John ha llegado a Estados Unidos para quedarse, aunque al poco tiempo le produce angustia descubrir que sus opciones son limitadas:

> JOHN. ¿Sabes cuánto me cobra por casarse una boricua? ¡Diez *lucas*! Diez mil *fucking yanquis* y eso no te asegura que te salgan los papeles. Tendría que *camellar*[2] como burro años para reunir eso. Si por lo menos fuéramos peladas[3] quedábamos preñadas y ya... (119).

En lo que se refiere a Billy, en Ecuador lo espera su madre, su esposa Beatriz y su pequeña hija —apenas una bebé—. Billy es un personaje intermedio entre Walter —quien a pesar de su depresión, experimenta con cierta frecuencia arranques de alegría y optimismo— y el carácter de John, más bien taimado y pesimista.

En la primera escena, tres personajes irreconocibles —son sólo sombras— interactúan silenciosamente. El hecho

---

[1] Las bastardillas son del original. Todas las citas de *Cucarachas* proceden de una edición correspondiente al 2012 (Guayaquil: Manglar Editores). De ahora en adelante, sólo se indicará el número de página. La obra contiene giros coloquiales que serán aclarados con notas correspondientes. Por ejemplo, "la plena", en el citado párrafo, significa "la verdad", y "cerrar la fábrica" implica que la pareja había decidido no tener más hijos.

[2] Camellar: trabajar. No tiene relación con el regionalismo peninsular "camello" (vendedor de droga).

[3] Peladas: chicas jóvenes.

de que Walter, John y Billy no se presenten, desde un inicio, como criaturas identificables, no es un accidente. En escenas posteriores la condición de los personajes como seres humanos será puesta en duda. Ellos aman, se ilusionan y se entristecen, buscan oportunidades de progreso y arman planes, pero debido al contexto infrahumano en el que viven (un sótano lleno de desorden y basura, incrustado en medio de una ciudad desinteresada por sus necesidades más básicas), limitados en su desarrollo personal, se consideran —y los otros los consideran— organismos perjudiciales, normalmente insectos: pueden ser descritos como cucarachas (128), e individualmente son parásitos (100), gusanos (101), garrapatas (114), bichos (108), escarabajos (126), y hasta alimañas (129).

Esta violencia en el lenguaje encuentra un equivalente en la manera en que los personajes se muestran frente al público: en ocasiones, al compás de la música, llegan a arrastrarse, adoptando un "rictus corporal de insectos" (100); también ocurre, en determinado pasaje, que: "Entre los trastos [Billy] encuentra a Walter acostado boca arriba, como una cucaracha muerta, Billy se asusta" (121). Sin embargo, en ejemplos como el siguiente es cuando nos queda claro el uso del término "cucaracha" y su vínculo con los migrantes sin papeles. Carentes de perspectiva o futuro, ellos son abiertamente explotados:

> WALTER. ¿No es lógico irse? ¡Quedarse aquí [en Estados Unidos] es como jugar a ser la cucaracha heroica que se niega a que la saquen del baño! (127)

De una manera más amplia, esta comparación con un insecto, que otorga un valor ínfimo a la vida humana, sirve como arma para criticar no solo al país receptor de emigrantes (Estados Unidos), sino también al país emisor:

> JOHN. ¿Exageración? Varón, venimos del país [Ecuador] del nunca jamás, donde los pájaros disparan a las

> escopetas, donde los ladrones cazan a los policías y los matan como cucarachas; un país que no avanza, no camina, pisotea (107).

En ciertos momentos de su obra, Cortez construye tanto en diálogos como en acciones, y en un sutil ejercicio intertextual, un puente con el relato de transformación de hombre a cucaracha más conocida de la historia literaria: *La Metamorfosis*, de Franz Kafka. Parece que en el ánimo de los tres migrantes ecuatorianos pesan las circunstancias adversas que terminan por hacerlos sentirse inútiles, insectos. El lazo que une a estos personajes con Gregorio Samsa, el protagonista de la narración kafkiana, es claro: Samsa no solo se ha vuelto físicamente un insecto, también se siente como tal, incapaz de llevar el sustento diario a su casa. Los padres y hermana de Samsa dependían financieramente de él y de su trabajo como viajante de comercio, pero al producirse la transformación, Samsa no es más que una carga económica y una vergüenza social, un no-humano incluso frente a su familia. Las referencias en la obra de Cortez resultan inequívocas:

> BILLY. Desde que llegué a este país, no hay un día que no me despierte sintiéndome un insecto (100).
>
> WALTER. ...y al despertar en la mañana, luego de perturbadores sueños, me veré postrado en mi cama, transformado en un insecto enorme… *(Reflexionando)* ¡Creo que debo pedirle a mi médico, cambio de medicina! (121)
>
> *Walter se va muy alterado, John furioso agarra las manzanas rojas y se las empieza a lanzar a la espalda. Le rozan pero no le hace daño.*
>
> JOHN. *(Grita)* ¡Eso estoy haciendo! Tratando de salir de este chiquero y no vivir como tú y como todos los que vienen para acá y viven en la mierda, sacándose la puta madre ¿Para qué? Para nada y…

> *John le lanza otra manzana a Walter que le da en la parte alta de la espalda. Walter se retuerce de dolor. Billy trata de apaciguar.*
>
> BILLY. Caramba, no se peleen son hermanos. ¡Ven acá loco! ¡Cálmate! (124)

Para los lectores de Kafka, esta escena sobre las manzanas es una mención más a un pasaje de la desafortunada existencia de Gregorio Samsa. En cierto momento de *La Metamorfosis*, el padre de Gregorio cree erróneamente que éste, en su nueva forma de insecto, ha tenido una actitud agresiva hacia la hermana y la madre, y lo ataca arrojándole manzanas. Una de ellas termina por incrustarse en su espalda.

John, que junto a los otros dos migrantes son la encarnación de otro tipo de "cucarachas", relaciona explícitamente la imagen del insecto con aquellos latinos que no tienen los papeles de residencia y que se sienten desadaptados en una sociedad que los mira indiferentes: "Da lo mismo ser ecuatoriano, mexicano, colombiano, aquí no eres más que un maldito bicho" (108). Al mismo tiempo, ese sótano donde viven Billy, John y Walter está infestado de verdaderas cucarachas. Walter no se cansa de asegurarles a sus compañeros que dichos insectos son imposibles de exterminar. Aún así, y regados en distintas escenas, se observa a los protagonistas ejecutar intentos tan frenéticos como fallidos para deshacerse de esa peste: utilizan las suelas de sus zapatos, matamoscas, insecticida, una masa anti-cucarachas o incluso a puñetazo limpio. Al final pueden matar a unas pocas, pero las cucarachas se yerguen frente a ellos inmortales, invencibles.

En uno de los momentos de la obra, la desesperación se apodera de Walter, quien llena su estómago de pastillas, mientras Billy abre la hornilla de gas. Afuera la tormenta de nieve ha bloqueado la salida del sótano y nadie quiere llamar a la policía o a los bomberos por miedo a ser deportado. Aunque parece que la muerte de los tres es inminente, al amanecer del próximo día queda en claro que ni el gas ni las

pastillas han resultado letales. La tormenta, además, ha desaparecido. La existencia continúa y las "cucarachas" se mantienen vivas.

Para reforzar la imagen de la cucaracha como metáfora principal en la historia, Cortez recurre a otros elementos, como la música y las referencias fílmicas. Por ejemplo, los tres personajes tocan y cantan el tema "La Cucaracha", una canción folclórica de gran difusión en el mundo hispanohablante. Posteriormente, descubrimos que Walter, en sus labores de artista en clubes neoyorquinos, acostumbraba vestirse de mujer. En específico, le encantaba lucir al estilo de la actriz María Félix. Frente a su hermano y a Billy, declama incluso parlamentos de la película *La Cucaracha* (México, 1958), de Ismael Rodríguez. En este filme, María Félix interpreta el papel de lideresa de un grupo de adelitas durante la Revolución Mexicana. Esta postura de Walter, alejada de un entendimiento conservador de la identidad sexual, causa rechazo en su hermano John:

> JOHN. *(…) (A Walter)* ¿Por qué no puedes ser como la gente normal?
> *Walter agarra una escoba y empieza a fantasear.*
> WALTER. ¡Soy la ratita presumida que barre y barre su portal!
> *Walter repite su performance, ante la risa de Billy y la furia de John.*

Walter no es un personaje unidimensional y se resiste a ser catalogado meramente como varón. No solo que, al asumirse como homosexual y travesti, se aleja de forma automática de la masculinidad como sinónimo de machismo —noción de profundo arraigo en amplios segmentos de la sociedad latinoamericana—, sino que esa especie de "dualidad" (lo masculino y lo femenino) puede interpretarse como muestra de otra de las características de la obra: la hibridez. En ese apartado se encuentran, por ejemplo, los curiosos nombres en inglés de personajes de origen latinoamericano (Walter, John y Billy). También podemos

descubrir hibridez en el tipo de lenguaje que utilizan los personajes. La comunicación entre ellos pasa por el uso de palabras coloquiales propias del habla ecuatoriana y, específicamente, costeña (por ejemplo, términos como "pacheco", "caleta" o "llave" para referirse a "frío", "casa" o "amigo", respectivamente) junto a un "spanglish" que, de por sí, resulta ya una fusión lingüística (esto es, otro híbrido). En este último caso, el tipo de "spanglish" utilizado no es un malentendido en el significado de las palabras, como podría ser la expresión "comprar groserías" para decir "comprar verduras" (dada la confusión con el término inglés "grocery"), sino que se presenta una alternancia de códigos entre el inglés y el español:

> WALTER. ¿Qué desde cuándo imito a la Félix? *Excuse me*: Yo no imito a La Félix. Yo soy María Félix, ella me imita a mí. Por cierto ¿De qué medio es usted? ¿Del *New York Times*? *Okay*, sólo por tratarse de ustedes, les revelaré un secreto: Nadie en este mundo, sólo la Doña y esta servidora, puede levantar la ceja así… *(Levanta la ceja como La Felix)* así… *Took the picture!* La ceja al *roof* ¡Eso es actuar! No como ahora. *All right Mr. DeMille, I'm ready for my close-up!* (101)

También encontramos híbridos en ciertos nombres de lugares y en la decoración del sótano. En un pasaje de ensoñación, los tres ecuatorianos se ven a sí mismos triunfando como músicos frente a un auditorio repleto y ansioso por escuchar sus canciones. Además, en un momento preliminar, se describe el sótano en el que viven los migrantes. Ambos ejemplos muestran la inexistencia de una línea divisoria entre la geografía y la cultura, fusionando su origen (latinoamericano en general, pero ecuatoriano en particular) con el país de acogida (Estados Unidos):

> WALTER. Hemos sido aplaudidos y ovacionados en los más importantes escenarios del mundo como el *Madison Square Garden*, el *Lincoln Center*, *Queens Theatre in the Park's*,

> *Central Park*, Parque Centenario, Plaza San Francisco, Barricaña y Andanzas… (105)

> El lugar [el sótano], más que un departamento, parecerá una bodega llena de trastos viejos y amontonados. La decoración es barroca y atiborrada, hay retratos de divas del cine mexicano de la época de oro, donde se destaca María Félix, están colgados cuadros con los Playbill de algunas obras de Broadway y suvenires: la Estatua de Libertad, Broadway, el puente de Brooklyn, etc. Ciertos elementos saltan a la vista por su remarcada "ecuatorianiedad": adornos de la Mitad del Mundo, banderines tricolores, imágenes de Santa Narcisa de Jesús y el Divino Niño (96).

Gracias a la manera en la que se comportan los tres ecuatorianos y a las circunstancias que rodean sus vidas en Nueva York, es posible aplicar un modelo sobre los aspectos psicológicos del migrante. Retomando algunas reflexiones publicadas por L. J. Menges en los años 50, los estudiosos argentinos León y Rebeca Grinberg explican el concepto de "emigrabilidad", definiéndola "como la capacidad potencial del emigrante de adquirir en el nuevo ambiente, en forma gradual y comparativamente rápido, una cierta medida de equilibro interno" (2). Dicha noción, junto a la de "inmigridad" (término acuñado por Antonio Tello y que explicaremos ahora) son recogidos por Inés D'Ors en su "Léxico de la Emigración". D'Ors parece entender la "inmigridad" como un concepto opuesto al de los Grinberg: se trataría de la sensación permanente de ser emigrante, cuando ésta, para hacer más fácil el proceso de aclimatación en el sitio de acogida, debería ser solo temporal (C.f. D'Ors, 23). En la "emigrabilidad", la adaptación de la persona con su entorno toma un tiempo relativamente corto. En la "inmigridad", el emigrante no consigue adaptarse, con la consiguiente posibilidad de que se vuelva tanto un elemento perturbado psíquicamente como perturbador para aquellos que lo rodean. Aunque León y Rebeca Grinberg no han planteado el término "inmigridad", sí lo intuyen, señalando

que es contraproducente para el emigrante dejarse dominar por una nostalgia desmedida hacia su país de origen.

Hemos dicho que Billy es un personaje intermedio entre su amigo John y el hermano de éste, Walter. Dicha característica también es aplicable al proceso de adaptación, si bien en los tres casos éste resulta malogrado. Aunque Walter ha permanecido veinte años en Estados Unidos, no puede dejar de pensar en su país: escucha música melancólica, juega a que ciertas partes de su departamento corresponden a regiones de Ecuador, y pregunta a los otros dos, constantemente, por novedades de su terruño. Sobre casos de emigrantes como Walter, los Grinberg señalan que "se trataría de algo más que el sentimiento de nostalgia, de una dependencia enfermiza del hogar" (2). La mente de Walter prefiere habitar el Ecuador de sus añoranzas:

> WALTER. Del congelador natural [la ciudad de Nueva York en invierno] que tenemos allá afuera y nos recuerda a diario que este no es nuestro sitio. El mismo congelador que nos petrifica las manos, las mentes, las historias, los recuerdos… para el día que regresemos a casa encontrar todo intacto, conservado, como lo dejamos (98).

Desde el punto de vista psicológico, John en cambio ha roto radicalmente con su patria: "Un país que te roba, que te asalta y te viola (...) un país que te bota, que te desaloja y te saquea, que te *chulea* y te *sangra*. ¡Es una maldita garrapata! Ni cagando vuelvo a ese país" (109). Su proceso de adaptación es complicado: odia el sótano donde vive y no tarda en darse cuenta de que el sueño americano es mucho más difícil de conseguir de lo que creía. La psicología de Billy parece moverse entre los dos polos de John y Walter: quiere adaptarse a la vida en Estados Unidos y mantener sus lazos en Ecuador, donde viven su madre, su esposa Beatriz y su hija Danita. Como señalan León y Rebeca Grinberg: "La estabilidad en la pareja matrimonial y en la vida familiar del emigrante constituye uno de los factores más favorables para poder realizar una migración adecuada, así como la habilidad

profesional y la satisfacción en el trabajo" (2). Billy tiene que mentir repetidamente a su madre y a su esposa: cada vez que habla con ellas por teléfono, inventa tareas e ingresos que aún no tiene. Su ánimo se desploma cuando se entera de que Beatriz ha abandonado la casa en Ecuador.

Al final, el resultado parece ser el mismo. Walter, John y Billy son incapaces de encontrar equilibrio en su entorno. Su proceso es el de "inmigridad", entre otras razones, por culpa de la urbe (su organización y sus leyes) y de la gente que los rodea: la adaptación se da "siempre y cuando el nuevo ambiente lo haga razonablemente posible" (León y Rebeca Grinberg, 2). De hecho, los intentos infructuosos de John y Billy por conseguir un trabajo decente (Walter sobrevive gracias a un programa de ayudas sociales) impulsa el crecimiento de esta frustración.

El sótano donde viven los tres migrantes se ubica en Queens, uno de los distritos metropolitanos de Nueva York. Se trata, específicamente, de un lugar en Corona —vecindario habitado mayoritariamente por latinos— junto a un trecho del *subway* elevado. Es común que en algunas escenas de la obra se escuche el sonido del metro: entonces las luces del mismo golpean la escenografía y da la impresión de que los muebles del sótano tiemblan ligeramente. El tren funciona, en este caso, como metáfora de la migración: por una parte, recuerda el movimiento de personas de un sitio a otro; por otra, daría a entender la condición psicológica del migrante y el carácter pasajero en su lugar de residencia.

Respecto a las metáforas de la migración, Inés D'Ors nos habla de las distintas variantes con las que expresamos este fenómeno, tanto en contextos coloquiales como desde los medios de comunicación. Cuando el observador enfatiza el estatus ilegal de buena parte del fenómeno migratorio, suele referirse al mismo como "*cuarto mundo, infraemigración, neoesclavismo* o *semiesclavitud*" (36; énfasis en el original). Los ejemplos de *Cucarachas* apuntados hasta ahora muestran, justamente, ese ángulo negativo del proceso migratorio. Inés D'Ors (36-38) señala en la misma línea la existencia de metáforas en las antípodas de las anteriores: la migración

puede ser asumida como un paraíso o El Dorado, como una aventura, o también puede ser entendida como una enfermedad. Aunque John, Walter o Billy no necesariamente verbalizan todas estas metáforas, sí que es posible encontrar su esencia a partir de mentalidades y comportamientos. A continuación pasaré a explicar de qué manera los tres ecuatorianos de *Cucarachas* asumen su propia estancia en los Estados Unidos y terminan por abarcar todas estas metáforas de la migración.

John, Walter y Billy han decidido migrar en busca de un mejor futuro. Billy y John se enfocan, especialmente, en ganar más dinero. Lo mismo ocurre con Walter, aunque este último ha dejado su país, sobre todo, para tener mayores posibilidades —y mayor tranquilidad— de expresar sus preferencias sexuales. Los tres aspiran a que Estados Unidos les otorgue riquezas y fama como músicos. En la escena IV de la obra sueñan despiertos, y se miran a sí mismos en una tarima para artistas frente a un público entregado, dispuesto a escuchar su popurrí de canciones ecuatorianas. Estados Unidos es otra palabra para el paraíso. Han viajado para alcanzar el "sueño americano". Sin embargo, esa tierra de promesas les resulta esquiva. En una escena más adelante, Walter critica su propia decisión de vivir en suelo extranjero:

> WALTER. Cuando llegué aquí, en los noventas, yo tenía… yo estaba jovencita y cargaba como equipaje solo ilusiones y sueños sin planchar. Igualito que todos, quería triunfar, brillar y tenía la corazonada que esta era la ciudad indicada para lograrlo, a costa de lo que sea. ¿Estaba en el país, en el país de las oportunidades, no? *(Para sí)* Y resultó ser el de las oportunistas (125).

El proceso de migración también ha sido una aventura para estos ecuatorianos. Inés D'Ors reflexiona que, en algunos casos, el término "aventura" podría ser incorrecto: por un lado, posee una carga positiva, vinculada al conocimiento de nuevos lugares y a un tipo de riesgo asociado con la diversión. Sin embargo, es difícil que se trate de una aventura si "la

migración se presenta como el único recurso para sobrevivir" (D'Ors, 37). Y este tipo de "aventura" no arranca cuando los "sin papeles" pisan Nueva York, sino que ha empezado desde la salida misma del país de origen. John no se anima a contar en detalle "toda la mierda que tuvimos que pasar" (114) antes de cruzar la frontera. Su amigo Billy, en otro momento, corrobora las penurias del viaje, aunque evita asimismo pormenores: "Quisiste venir para acá, dizque para encontrar una mejor vida y te acolité[4]. Casi morimos en la travesía, pero aquí estoy" (131).

El proceso de llegada y asentamiento en un nuevo país también puede ser visto como síntoma o consecuencia de un quebranto de salud, o como la enfermedad misma. Inés D'Ors nos recuerda que, entre las metáforas más comunes al respecto, se suele comparar la migración con "*mal, enfermedad, epidemia, fiebre, goteo, hemorragia, sangría, transplante* o *trauma*. En ocasiones puede equipararse incluso a *agonía, muerte* o *desaparición*" (38; bastardilla en el original). En esta misma línea, en la obra de Cortez, descubrimos que Walter es el personaje que más nostalgia siente por el país que ha dejado atrás:

> WALTER. Hay enfermedades incurables y no son las del cuerpo, sino las del alma. Un cuerpo lucha por sobrevivir, el alma agoniza silenciosamente, sin opción a tratamiento, ni extremaunción. ¿Síntomas? Extrañar terriblemente tu ciudad natal, insuficiencia crónica de los colores de un atardecer, incontinente necesidad del olor de un aguacero. ¿Único consuelo? Cuando el alma muere antes que el cuerpo y ya no hay más posibilidad de dolor (106).

Walter se siente mal. Es verdad que experimenta síntomas de alguna enfermedad seria —en ocasiones incluso tose y escupe sangre—. Sin embargo, parece que una buena parte de aquella lamentable condición está vinculada a un factor psicológico: en específico, a la depresión que le provoca

[4] Acolitar: ayudar, acompañar.

estar lejos de su país. En *Cucarachas*, Walter *es* la enfermedad y a su modo también *es* la migración. En él se conjuga el malestar anímico y el deterioro físico de aquel que no puede adaptarse y que no encuentra en el país de acogida las herramientas suficientes para sentirse a gusto. Cuando se habla de metáforas de la migración y se vincula la enfermedad a un contexto negativo, resulta común encontrar ejemplos desde la perspectiva del país receptor: para algunos de sus habitantes, la emigración de los "otros" hacia su territorio puede ser una epidemia o un cáncer. Pero en *Cucarachas* vemos otra cara del proceso migratorio, junto con las "lesiones" que produce: la enfermedad se personifica, desarrollándose en el mismo sujeto que ha buscado nuevos horizontes.

Aunque John, a diferencia de su hermano Walter, asume una postura distinta (se distancia de su país y de sus recuerdos), y Billy parece buscar equilibrio en el punto medio (extraña la tierra que dejó porque allí se ha quedado su familia), los tres fracasan en su proceso de adaptación. Quieren ser miembros de la comunidad, pero no se encuentran en igualdad de condiciones con quienes los rodean. Su caso confirma las reflexiones de Antonio Tello, parafraseadas por Inés D'Ors con respecto a la noción de inmigridad: "Solo aquellas personas económica, social y culturalmente desfavorecidas continuarían siendo inmigrantes a perpetuidad" (D'Ors, 23).

CONCLUSIÓN

Cucarachas muestra la dificultad en el proceso de adaptación experimentada por tres ecuatorianos que viven en los Estados Unidos. A partir de reflexiones recogidas por León y Rebeca Grinberg, y las consideraciones de Inés D'Ors sobre el vocabulario y las imágenes de la migración, nos hemos aproximado a la vida de estos protagonistas que representan la realidad de miles de migrantes. Walter, John y Billy —tres latinos con nombres anglosajones— son "americanos

fallidos": a diferencia de otros, ellos no pueden alcanzar aquella riqueza y bienestar que ofrece Nueva York.

Uno de los rasgos de la obra es la manera en que se complementan elementos de distinta naturaleza. La hibridez entre humanos e insectos; entre la realidad (vida en un sótano) y la ficción (el "sueño americano" o los recuerdos de Ecuador); entre lo masculino y lo femenino; o la mezcla en el lenguaje mismo: un español coloquial de la costa ecuatoriana junto al spanglish. Toda la hibridez, en su conjunto, crea paradojas y permite construir el perfil psicológico de los personajes.

Finalmente, esta obra equipara a los insectos con los migrantes en un afán de mostrar el desarrollo de la deshumanización en el país de acogida: las circunstancias y el entorno en el que viven Walter, John y Billy los despoja, jornada tras jornada, de su dignidad. Igual que las cucarachas, estos personajes tan solo apuestan por la supervivencia: llegaron vivos tras la peligrosa travesía hacia los Estados Unidos e intentarán permanecer vivos en el seno de una despiadada Nueva York. No parece, sin embargo, que el futuro que les aguarda sea promisorio.

BIBLIOGRAFÍA

628.308 ecuatorianos emigraron desde el 2000". *El Universo*. 21 de enero de 2005. En línea. Fecha de consulta: 19 de noviembre del 2016.
http://www.eluniverso.com/2005/01/21/0001/626/D1BF04A4384F49AF979 90661ED50AA68.html

CORTEZ, CRISTIAN, «Cucarachas». *Teatro II*. Guayaquil: Manglar Editores, 2012.

D'ORS, INÉS, "Léxico de la emigración". *La inmigración en la literatura española contemporánea.* Irene Andrés-Suarez, Marco Kunz e Inés D'ors (ed.). Madrid: Verbum, 2009.

GRINBERG, LEÓN Y REBECA, «Quienes Migran». *Revista de Estudios Sociales*, sept.2000: 115-118.

KAFKA, FRANZ, *La Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

RAMÍREZ GALLEGOS, Jacques, "Población andina en movimiento: destinos migratorios, inserción laboral y remesas". *Con o sin pasaporte.*

Análisis socio-antropológico sobre la migración ecuatoriana. Jacques Ramírez (ed.). Quito: IAEN, 2010.

RAMÍREZ GALLEGOS, JACQUES Y SOLEDAD ÁLVAREZ VELASCO, "Cruzadores de fronteras: una aproximación etnográfica a la migración clandestina en tránsito hacia los Estados Unidos". *Con o sin pasaporte. Análisis socio-antropológico sobre la migración ecuatoriana*. Jacques Ramírez (ed.). Quito: IAEN, 2010.

WRITING THE REVOLUTION, PERFORMING THE SELF
A NORWEGIAN DIPLOMAT IN MEXICO (1910–1920)

Mieke Neyens
Independent Researcher / Investigadora independiente

ABSTRACT: This article studies the letters written by Norwegian Maggie Plahte, who lived in Mexico City during the Mexican Revolution (1910–20). Drawing on Judith Butler's notion of performativity, it argues that these letters offered Plahte an opportunity to fully explore her professional identity. While she remained to the outside world "the wife of" diplomat Michael Lie, she gradually wrote of herself as his colleague, concerned with her countrymen's interests in Mexico and offering her own analyses of the political situation in the country. Relating her case to the wider context of the Mexican Revolution and of Norwegian and international diplomacy in the first decades of the twentieth century, the article argues that in Mexico and in writing *of* Mexico, Plahte identified as a diplomat herself.

KEYWORDS: Maggie Plahte, Mexican Revolution, diplomacy, Judith Butler.

RESUMEN: El presente artículo estudia las cartas escritas por la noruega Maggie Plahte, quien vivió en la Ciudad de México durante la Revolución Mexicana (1910–20). A partir de "performativity", una noción de Judith Butler, se propone que las cartas ofrecieron a Plahte la oportunidad de explorar a fondo su identidad profesional. Mientras que a los ojos de la sociedad Plahte aparecía como "la esposa" del diplomático Michael Lie, gradualmente escribió como si fuera una colega más de su marido, preocupada por los intereses noruegos en México y ofreciendo su propio análisis de la situación política del país. Tras vincular su caso en el contexto de la Revolución Mexicana y la diplomacia noruega e internacional de las

primeras décadas del siglo XX, este artículo plantea que durante su estancia en México y en su escritura *sobre* México, Plahte se identificaba a sí misma como diplomática.

PALABRAS CLAVES: Maggie Plahte, Revolución Mexicana, diplomacia, Judith Butler

On September 23, 1910, the Norwegian diplomat Michael Lie (1862–1934) and his wife Margaret Ann "Maggie" Plahte (1863–1955) arrived in Mexico, where Lie had been appointed minister for the Norwegian legation.[1] The Lies lived in Mexico City until 1920, the period of their stay thus corresponding with the Mexican Revolution. This article deals with the letters Plahte wrote of the revolution. More precisely, it focuses on how the Mexican experience contributed to her developing a professional identity, that is, how she gradually became involved in the political events of revolutionary Mexico, and accordingly moved from portraying herself as "the wife of a diplomat" to becoming a diplomat herself in and through her letters.

TRAVEL, LETTERS, AND PERFORMATIVE IDENTITY

It has been argued that traveling abroad invited women writers in the nineteenth and early twentieth centuries to develop an increased interest in politics—a subject area generally regarded to be more suitable for men in those times. Mary Louise Pratt ([1992] 2008) and Molly M. Wood (2004), for example, have shown how women travelers and expats in their writings commented upon the conflicts they witnessed, criticized political leaders, and sometimes offered them

[1] A minister, also known as an envoy extraordinary or minister plenipotentiary, is the head of a legation, which until the Second World War was the usual type of diplomatic mission, as embassies headed by ambassadors were exchanged only between major powers (Berridge and James 2001, 147, 157).

advice. In a study of British women travelers in the Balkan, Andrew Hammond points out that "the act of recording their journeys offered women a covert means of participation in public discourse. Even when produced in the form of letters or diary entries, which conformed to the private modes of literature deemed suitable for female expression, their travel writing seldom eschewed social and political commentary" (Hammond 2010, 57). Specifically for women writing of Mexico, Lorenzo Meyer finds that there is a "history of female gazes on Mexico" (2010, 15, my translation) and, in the prologue to the Mexican edition of Plahte's letters, he places her texts in this tradition.[2] Meyer suggests that if some women writers, for instance diplomat's wife Frances Calderón de la Barca, were but slightly interested in Mexican politics, others such as Ethel Tweedie, Edith O'Shaughnessy, Rosa King, and Rosalie Evans commented extensively upon political matters (ibid., 15–17).[3]

The analysis by Pratt, Wood, and Hammond offer thought-provoking insights into the interplay between travel, gender, and professional identity and will provide the point of departure for my readings of Maggie Plahte's letters. How did she relate to political issues when living in Mexico City during the revolution? Is there an evolution in her writing

---

[2] This "history of female gazes" notwithstanding, it is male authors that have received most attention from scholars studying travel accounts of Mexico. For instance, in Ita Rubio and Sánchez Díaz's (2005) collection of essays *A través del espejo: Viajes, viajeros y la construcción de la alteridad en América Latina* (Through the mirror: Travels, travelers and the construction of alterity in Latin America), only one of the twenty-six contributions on Mexico deals with a woman writer, namely Frances Calderón de la Barca, studied by Ramírez Barreto (2005). Calderón de la Barca is also the only woman mentioned in Thea Pitman's (2007) essay "Mexican Travel Writing: The Legacy of Foreign Travel Writers in Mexico, or Why Mexicans Say They Don't Write Travel Books." Edith O'Shaughnessy's book *A Diplomat's Wife in Mexico* is studied in Wood (2004).

[3] Miguel A. Cabañas's (2005) essay considers Frances Calderón de la Barca's comments on the political situation.

about matters of politics? My analysis will suggest that, as the Mexican Revolution went on, Plahte's husband consolidated his position within the higher ranks of the diplomatic circle and that she also increasingly identified with the profession. And whereas Plahte previously had kept politics at a distance, in her letters of the revolution she cautiously began to analyze the political situation and criticize revolutionary leaders and their projects. In her letters, Plahte eventually identified and, to a certain extent, behaved as a diplomat herself.

In order to understand the relation between discourse —in this case, the letters— and identity, I draw on Sidonie Smith's notion of "narrative performativity." Applying Judith Butler's (1993) theory of performativity to self-narratives, Smith (1998, 108–9) holds that "there is no essential, original, coherent autobiographical self before the moment of self-narrating," but rather that "narrative performativity constitutes interiority. That is, the interiority or self that is said to be prior to the autobiographical expression or reflection is an *effect* of autobiographical storytelling." In other words, for Smith, the autobiographical self is constituted in and by the performative act of telling stories of itself. The Maggie Plahte we read in the letters from Mexico —as a woman, as a wife, as a traveler, as a diplomat, as a Norwegian, and so on— is the one she largely became in the process of writing them.

Specifically, I will focus on Plahte's performing a professional identity in her letters of the Mexican Revolution—an identity she was denied "in real life." It is well documented that the officials' wives played an important role in the daily life at diplomatic posts, where their qualities as hostesses were highly valued and their presence at public events was self-evident.[4] Diplomacy was what Hanna Papanek (1973) has called a "two-person single career." Yet in most countries, women in the foreign service had little, if any, formal power until well into the twentieth century. In Plahte's

---

[4] Scholarship on this issue includes Enloe (1990, chapter 5 in particular), Wood (2004, 2005), and McCarthy (2014). For the Norwegian context, see Neumann and Leira (2005, chapter 5 in particular) and Neumann (2008).

Norway, women were employed in the civil service from 1912 onward, but until 1936 an exclusionary exception applied to "diplomatic and consular positions," amongst others (Neumann 2008, 191). Even in 1960, the country still had only one woman diplomat on its payroll (ibid., 183). We will see that Plahte did not reject the auxiliary role she was assigned, as a woman and as a wife, at the legation in Mexico City—she would ever portray herself as the loyal spouse and never expressed the need for symbolic or economic compensation for her work. Still, her writings of the Mexican Revolution reveal that, more than the wife of a diplomat, she gradually came to think of herself as a diplomat in her own right. In fact, following Smith's argument, we may argue that it was these very letters that contributed to her fully developing the professional identity she officially was denied.

Before we can move on to the analysis of Plahte's letters, however, it is essential that we address a number of questions related to their production and publication. I will first briefly sketch Plahte's life before her marriage with Michael Lie and then discuss in detail the material at hand: Plahte's edited collection of letters. How and why were the letters published? And how may we use these edited letters as a source for analysis?

THE DIPLOMAT AND HIS WIFE

Maggie Plahte grew up in a wealthy, cosmopolitan family.[5] She was born in 1863 in London of a Norwegian father and an English mother. She lost her mother at a very young age, and her father Frithjof subsequently married a Norwegian

[5] The biographical data in this part of the article are taken from Brinchmann, Daae, and Hammer (1912), H. J. Steenstrup (1930), Kronen (1939), Werenskiold (1986), Mohus (1987), Reed Thomsen (1995), Tschudi (2009), interviews with Camilla Plahte and Mona Lie Thommessen (June 13 and 16, 2014, respectively), and several entries in *Norsk biografisk leksikon* (available online at https://nbl.snl.no).

woman. When Plahte was fifteen, the family moved to Norway, at the time in a personal union with Sweden (lasting from 1814 to 1905). Frithjof Plahte had made a fortune in the timber business and returned to his home country a rich man. As a young lady of the upper class, Plahte was sent to Paris in 1881, where she actively participated in the social life of the city's finest *salons*.

It was in Paris, at Paul Gauguin's house, that Plahte met twenty-six-year-old Christian Skredsvig, a poor but talented painter from her home country. They fell in love, and in 1882 they got married —not at all to the liking of Frithjof Plahte. For three years the couple lived a seemingly happy life in Paris, but after the death of their eighteen-month-old daughter, they moved to the rural estate of Fleskum, not far from Kristiania (now Oslo). Though they gradually started growing apart, they collaborated on making their new home the meeting point for some of Norway's most gifted and innovative artists, known as the Fleskum colony, which besides Skredsvig included the acclaimed painters Eilif Peterssen, Harriet Backer, Gerhard Munthe, Kitty Kielland, and Erik Werenskiold. In these long Fleskum summers of the late 1880s, Skredsvig and his friends painted, while Plahte took care of the household, aided by Sophie Werenskiold, Erik's wife. Whereas the latter is said to have been unhappy with this arrangement—she would rather have gone out and painted herself— there is no record of Plahte questioning her role as a hostess at the service of others (Werenskiold 1986, 280). In fact, together with her frequent travels, the many gatherings were Plahte's way out of boredom in rural Norway: she needed people around, as she loved to party and organize fancy dinners. Skredsvig, in turn, wanted rather to be left alone and paint in the open air from early morning till late evening. "It is difficult to be a painter, and at the same time have a wife who only wants to travel," he reportedly said at the time (Tschudi 2009, 85).

It was during the Fleskum period that Plahte began to flirt with other men—the painter Edvard Munch, her second cousin and later husband Michael Lie, and also the latter's

younger brother Erik. The affair with Erik Lie was serious enough for the couple to secretly make marriage plans in 1891. Skredsvig did not find out about his wife's infidelities until the summer of 1894. If his wife's background, interests, and personality—all so different from his own—had made living with her troublesome, her adultery made it impossible. He left Fleskum for good in January 1895 and started a new life in a small mountain town. Shortly after her husband's departure, Plahte eventually made up her mind for Michael Lie, and their relationship became officially known. In April 1898, three months after the divorce from Christian came through, Michael Lie and Maggie Plahte got married.[6]

With Michael Strøm Lie, Plahte could have it all: access to artistic and intellectual circles, a thrilling social life, travel, and prestige. Michael Lie was the son of one of Norway's most beloved and respected contemporary novelists, Jonas Lie (1833–1908). Jonas and his wife Thomasine (1833–1907), a cousin of Plahte's father Frithjof, lived in Paris, where their home was the vibrant center of the city's Scandinavian artist colony. Michael Lie's aunt Erika Nissen was a famous pianist, and his brothers Erik and Mons had followed in their father's footsteps and become writers. Michael Lie had no artistic aspirations, envisioning rather a long career in the military. He was a serious and ambitious man, who had published an award-winning dissertation and had traveled abroad on military scholarships.

After their marriage, the Lies lived in the Kristiania area for some years. From 1901 onward, Plahte would follow her husband to his various posts: first in Lierfoss, in those days a rather isolated town in the Norwegian woods, where Lie worked as an engineer in the military in 1901–2, and then abroad in Stockholm (1902–3), Berlin (1904–10), Mexico City (1910–20), Rome (1921), and Madrid (1921–27).

[6] Divorce law in those days demanded that a couple lived separated for three years (Tschudi 2009, 96).

THE WIFE'S LETTERS, THE DIPLOMAT'S AUTOBIOGRAPHY

During all the years abroad, Plahte wrote regularly and extensively to the Lie family, and in 1929 her letters from the 1901–20 period were published as a book. Remarkably, however, the title page indicates that this book was ostensibly her husband's autobiographical project (fig. 1).

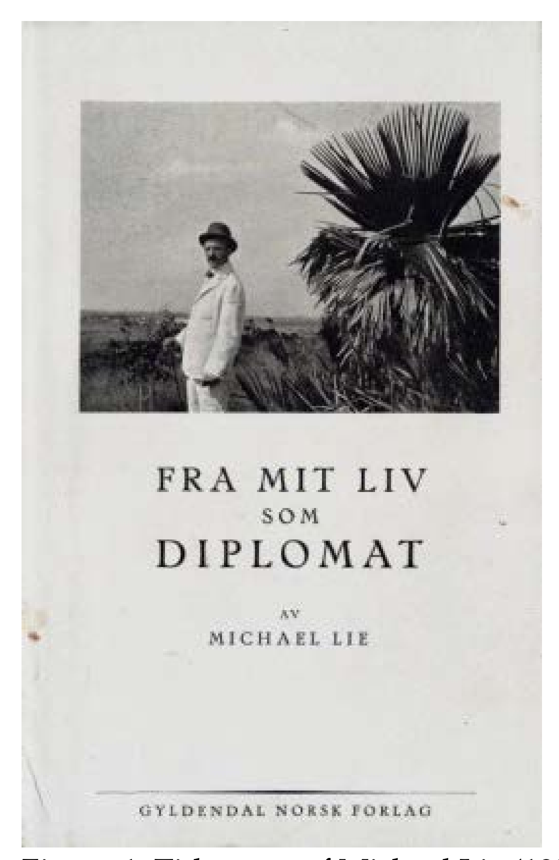


Figure 1. Title page of Michael Lie (1929)

Indeed, it is Michael Lie who appears as the sole author of the book, and the title *Fra mit liv som diplomat* (From my life as a diplomat) suggests that this book is about him, about *his* life as a diplomat. The picture on that same title page shows only him, standing in a Mexican landscape, dressed in an impeccable white suit and looking confidently into the camera—a diplomat. In the prologue Lie explains that in fact "his wife" wrote the letters, but that it was he who discovered them after many years "in an old closet," and that he

organized them and decided to publish them. He divided the book into five chapters with various titles and subtitles; he wrote a prologue, an introduction, a conclusion, and intermittent comments on the historical context of the letters. The book also includes thirty-two pictures in which Lie appears twice as often as his wife. Inserted in Lie's paratextual frame —the titles and subtitles, prologue, introduction, comments, pictures, and captions— Plahte's letters became the core of her husband's autobiography, but the why and how of this process raises several sets of questions that we need to address before we can properly assess the content of the letters.

First, why did Lie not write his own autobiography? Or conversely, why did Plahte not edit and publish her own letters, as her friend Edith O'Shaughnessy, wife of a US diplomat in Mexico, had done with great success?[7] When Maggie Plahte's letters from the Mexican Revolution were translated into Spanish and published in Mexico in 2010, her grandniece Camilla Plahte claimed that Maggie did not wish to play a public role and found it "natural to put herself behind her husband, not in front of him." Michael Lie, on the other hand, is said to have been too rigid a man to produce a narrative of this kind, yet he was proud of his wife and, therefore, "tied his good name to her texts" (C. Plahte 2010, 28, my translation). In his family he is remembered as a modest man, who would have felt uncomfortable writing a whole book about himself.[8] In his reports on the economic and political situation in Mexico, preserved in the National Archives of Norway, he comes across as a pragmatist of few words, Juan Pellicer points out (2014, 79). In the 1929 book, the introduction from his hand is anecdotal at best and incoherent at worst, inevitably lapsing into name-dropping and quoting: from professors so-and-so to famed explorer

[7] Edith O'Shaughnessy's published letters are studied in Wood (2004).
[8] Interview with Mona Lie Thommessen, grandniece of Michael Lie, June 16, 2014.

Fridtjof Nansen and the equally famous writers Henrik Ibsen, Nobel laureate Bjørnstjerne Bjørnson, and his own father, Jonas Lie. Rhetorically, the introduction is successful in that it meticulously crafts the image of the man Michael Lie wanted his countrymen to remember: a man of nature, a "true Norwegian," a capable professional, a man with prestigious contacts in the cultural field. Narratively, however, it is something of a letdown and fails to set the tone for a good story. Unlike his father and brothers, Michael Lie was not a writer; like them, however, he seems to have wished to make a mark. His wife's letters allowed him to do so.

Maggie Plahte's letters were well written and detailed, they were plentiful, and they covered many aspects of Lie's "life as a diplomat," such as the daily routines at the legation, the many social gatherings the Lies attended, and Michael's occupations and travels. Not the least, the letters offered a rhetorical advantage, in that Lie's autobiography gained credibility by virtue of these firsthand accounts, written by the person who stood closest to him during all these years, a woman moreover, having no intentions to publish at the time of composing them.[9] In this way, it was perhaps not so much a matter of Michael Lie tying his good name to his wife's texts, as Camilla Plahte suggests, but rather Plahte's writings being put to the service of her husband's self-narrative. Whether Maggie considered this the "natural" course of things, as Camilla Plahte holds, is a not an easy question to answer. It is true, on the one hand, that there are no indications of Maggie Plahte having fostered her "own" ambitions in the public realm (be they artistic, political or professional), even though she knew many women who did, such as the women artists at Fleskum, her friend Edith O'Shaughnessy, the American archeologist Zelia Nuttall, with whom she became well acquainted in Mexico City, and her sister-in-law and

---

[9] In her analysis of the letters that Edith O'Shaughnessy, wife of a US diplomat and close friend of Maggie Plahte in Mexico, published on the Mexican Revolution, Molly M. Wood (2004, 109) points out that the female author benefits from the fact that her readers and critics assume that women are less inclined to lie or embellish their writings.

addressee of the Mexican letters, Asta Lie, always in the middle of a new writing project. On the other hand, there might also have been an institutional aspect to the choice of publishing the letters as Michael Lie's autobiography, since both his family name (and reference to one of Norway's so-called Four Great authors) and career (one of the country's very first diplomats, as we will see) might have been more appealing to the publishing house.[10]

A second set of questions arising from the complex source material deals with Michael Lie's role as an editor. Which letters did he decide to leave out of the book? Did he censor any specific topics? Did he perhaps re-write some of the letters, or parts of them? Did he involve his wife in the editing? The original letters, both Plahte's and the answers from her in-laws, were destroyed when the Fleskum estate burned down in 1951.[11] Once more, however, a closer look at the book's paratexts may clarify the editing process as it possibly took place, regarding both the letters' content and their form.

The book is presented as "the life of a diplomat," and in the prologue, Lie explains that the letters he "is venturing for publication" deal with "our life and work in the different positions I held." With this focus, it is reasonable to assume that Lie left out letters and longer passages that did not relate to the couple's life abroad. This may have been the case for

---

[10] "The Four Greats" is the honorific title given to Norway's most influential writers of the late nineteenth century: Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, Alexander Kielland and Jonas Lie.

[11] Interviews with Camilla Plahte and Mona Lie Thommessen, June 13 and 16, 2014, respectively. Despite searches in the National Archives of Norway and the National Library's collection of private archives (Hanske), I have not been able to trace copies that might have existed of the letters. I also searched in vain for the book manuscript in the archives of the Gyldendal publishing house, which released Michael Lie's book in 1929; neither the list over received manuscripts nor the folders containing manuscript reports mention Michael Lie, Maggie Plahte Lie, or the autobiography (Gyldendal's archives at the National Archives of Norway, folders RA/DA-0034/F/FA/L0003 and 0034/F/FC/L0002 and L0003).

very personal matters; there is, for example, no mention of the death of Lie's parents, who passed away in the course of nine months in 1907 and 1908. On the whole, intimate family matters are almost entirely absent from the book—an absence that is likely to be the result of editorial cuts, since the preservation of the emotional bonds with a distant "you" is one of the principal functions of letter writing. Occasional "unsuited" comments (for instance, gossip stories) and perhaps unauthorized information were presumably omitted too. As Rebecca Earle (1999, 3–4) points out, nineteenth-century letter writers routinely mixed family gossip with other less personal news, but, when the letters were published, most personal information was typically pared away. It seems that this was the case for Plahte's published letters.

I see, however, no reason why Lie would have re-written his wife's fairly innocent accounts of the daily life at the legation—the receptions and dinner parties, the servants, the new furniture, and so on—or her reports on the latest social and political events, which were, after all, mainly based on sources he also had access to, such as newspapers, other diplomats, and members of the local elites. Remember, more importantly, that Plahte was addressing her family-in-law: she reported of Lie's and her life as a couple, and wrote on both their behalf, repeatedly apologizing for being too self-involved when talking "too much" about her occupations and impressions (e.g., Lie 1929, 106).[12] In this context, it is rather unlikely she would have gone against her husband in the letters—it is not unthinkable that Lie even read his wife's letters or that she read them out loud to him. As Earle (1999, 7) notes, "the writing of familiar letters was and remains a potentially communal practice. Prior to being posted, a familiar letter might be passed around among family members, who could add codas and brief postscripts." At the same time, it is also possible that Plahte was involved when

---

[12] My analysis is based on Plahte's letters as published in Lie (1929). I will use my own translations in the quotations from the letters.

Lie edited her letters for publication in 1929, that he, for instance, checked dates or names with her, or that he consulted her on editing out passages.

Lie's prologue also refers to the formal aspect of editing his wife's letters, pointing out that when he discovered them, he had read them "as if they were a diary." Accordingly, he adopted a hybrid letter-diary format in the book: places and dates were kept, but, more often than not, greetings and addressee names, closings and signatures were removed—cuts that are highlighted in the book by the use of two long dashes at the beginning and ending of the majority of the letters. Here and there, we find traces of Plahte taking part in a dialogue, addressing her reader directly ("Dear aunt"), responding to other letters ("You told me that . . ."), or anticipating some kind of answer ("How do you find that?"; "How would you have dealt with this?") (e.g., Lie 1929, 134, 171, 177, 273, 286). Yet references of this kind are rare: like diary entries, the published letters focus on the day-to-day experiences and impressions of its author, and often begin and end abruptly.

A third and final question regarding our complex source material follows from the previous ones: Who were the letters addressed to? With the originals lost, and the greetings and most personal matters left out in the published version, the book provides scant information about the addressees of the 1908–20 letters. We know for sure that until 1908 most of them were written to Jonas and Thomasine Lie: in his introductory comments, Michael Lie himself refers to his parents as the main addressees in this period—a claim supported by scattered vocatives ("dear aunt," with Thomasine being Maggie Plahte's first cousin once removed) and a few references in the published letters to Jonas and Thomasine Lie's life in Paris and Norway (e.g., ibid., 15, 21, 38, 46, 49, 55, 70, 74, 90, 100, 101, 102). Michael Lie reports that after the death of his parents (his mother in October 1907 and his father in July 1908), the correspondence went to his siblings (ibid., 115). The letters that are published in Michael

Lie's autobiography are probably the ones written to his sister Asta and her husband, the physician Daniel Isaachsen. Asta Lie had been a close friend of Plahte's ever since the Paris years in the 1880s (Tschudi 2009, 84). In line with the family tradition, Asta Lie Isaachsen was a dedicated writer, and the National Library of Norway conserves the manuscripts of her novels, a theatre play, a book of recipes, and articles.[13] Asta Lie died in 1921, and this could offer a possible explanation for the book's periodization: it is, indeed, a bit surprising that Michael Lie would end his professional autobiography with a letter dated May 1920, while his "life as a diplomat" lasted until his retirement in 1927, with posts in Rome (1921) and Madrid (1921–27) following the ten years in Mexico (1910–20). Unfortunately, there is no record of the letters Plahte may have written to other members of the Lie family, neither before nor after 1920.[14]

To sum up, the dozens of letters that Maggie Plahte wrote to her in-laws between 1901 and 1920 were in later times read as a diary, and then published as her husband's autobiography. In this process some valuable information about the writing context was undoubtedly left out, and possibly parts of the correspondence went missing—whether unintentionally lost or deliberately edited out. Still, the day-to-day accounts of Michael and Maggie Lie's life and work as a diplomatic couple offer an extremely rich source material. Not only do they provide a unique insight into the daily life at two of the very first Norwegian legations (Berlin and Mexico City), not only do they offer a rare personal account of the Mexican Revolution from a Norwegian point of view, they are also a site where Plahte came to fully explore her professional identity, as we will see. The fact that she, as a "dedicated spouse," did so precisely in letters sent to

---

[13] Only one of these texts was published, the novel *Anne Louise Hading paa Hadingborg* (Anne Louise Hading at Hadingborg, 1906).

[14] No letters or other writings by Maggie Plahte Lie from after 1920 are to be found among the members that I contacted in the Lie and Plahte families, the National Library's collection of private archives (Hanske), or the Norwegian National Archives.

members of her husband's family makes this evolution all the more compelling.

THE WIFE OF THE DIPLOMAT

When the couple came to Mexico in 1910, Michael Lie had been a diplomat for five years. In 1905, Norway had unilaterally rejected the Swedish-Norwegian union, which since 1814 had held together the two self-governing nations under one (Swedish) king and with common (predominantly Swedish) diplomatic and consular services. Norwegian businessmen and shipowners advocated a proper Norwegian consular service that would better serve their overseas interests. By the end of the century, this demand was at the center of a heated political debate. Eventually, in May 1905, the Norwegian Parliament passed a law to establish a national corps of consuls. The events following King Oscar II's refusal to sign this law would lead to the Norwegian Parliament declaring the union dissolved on June 7.

"As a consequence of the dissolution of the union, my post as military attaché for Norway and Sweden [in Berlin] had *eo ipso* ceased to exist," Lie writes in his introductory comments to the letters from that period (Lie 1929, 76). After some months of uncertainty, he was offered a position as the *chargé d'affaires*, or senior diplomatic counselor, at the new Norwegian legation in Berlin. He accepted the post, but Plahte's letters from the first years following the appointment repeatedly indicate that this new career direction was not one Lie had desired, that he was more of a military man (ibid., 84, 96, 102). Despite this initial reluctance, Lie ended up holding important diplomatic positions and eventually, as the title of his autobiography illustrates, it is as a diplomat that he wanted to be remembered.

As her husband's diplomatic career took off, Plahte too would take on new responsibilities and, over time, reposition

herself professionally. The letters from 1901 to 1905 show that, as the wife of an army captain, Plahte's job consisted mostly of receiving guests, joining her husband at receptions, dinner parties, and celebrations, and taking part in the social life of high-society women. Although she clearly took her representational duties as a matter of course and proudly reported of successful dinner parties (e.g., ibid., 15, 17, 55), she also repeatedly complained that the parties and formalities wore her out (e.g., ibid., 58, 65, 67–69). Politics seemed to be mostly her husband's business in this period. Indeed, when in early 1905 the Lies, stationed at the Swedish-Norwegian legation in Berlin, found themselves in the middle of the tensions between the two countries of the union, the letters basically quote Lie's comments on this matter, with Plahte frequently using expressions like "Michael says that," "according to Michael," and "it is Michael's opinion that." In March 1905, for instance, she wrote the following on Norway's determination to appoint its own consuls:

> Such exciting days these are! M. says that he is under the impression that Berner [president of the Norwegian Parliament] has strongly influenced this decision. He must be a competent man. Some time ago Secretary of Defense Strugstad wrote a letter to M. to have his opinion on the political situation. M. answered that he'd endorse a swift decision, provided that there was some kind of unanimity for it. But hoping for some support from abroad would of course be too much to ask for. What one can expect is that the other countries will prefer to be kept outside the matter. M.'s personal opinion is "that not a soul will lift a finger abroad." (Lie 1929, 64; see also 53, 72, 82)

We do not learn Plahte's opinion in this matter, only that she found it all "exciting." In the letters from this period, she often used adjectives referring to the "exciting," "strange," and "interesting" times she was living in (ibid., 62, 64, 67–68). She also repeatedly expressed her hope that there would be no war (ibid., 65, 71, 78), and after Prince Carl of Denmark was elected king of Norway in November 1905,

assuming the name Haakon VII, she delightedly commented on everything that had to do with the new Norwegian royal family (ibid., 79, 83, 89, 105–6).

Once a diplomat's wife, from 1905 onward, Plahte continued to abide by the role she was assigned as an exemplary hostess and dutiful companion at public events, yet she would slowly come to redefine it too. She still found it tiresome to assist at parties and celebrations yet rather than merely complain, she now also explicitly framed it as "part of the job" (ibid., 112). She also got more involved in other tasks related to her husband's new position. Only a few months after Lie's appointment as *chargé d'affaires* in Berlin, she reported that she had taken up a number of administrative and practical tasks at the new legation. It was she who read, classified, and archived the incoming and outgoing correspondence, who took care of the practical arrangements for a wedding ceremony at the legation and who helped out with typing—she had become the legation's non-official secretary (ibid., 91, 92–94, 95). In February 1906, she even apologized to her "dear aunt" for writing so little, claiming she was so busy at the legation's office (ibid., 95). Plahte's commitment can be understood against the backdrop of the difficult beginnings of Norwegian diplomacy. Indeed, only one week after declaring independence from Sweden in June 1905, Norway had hastened to establish its own Ministry of Foreign Affairs, yet there was much confusion about the organization of this institution in general and about the diplomatic service in particular. In the years before 1905, all preparations had revolved around the consular service, Iver Neumann and Halvard Leira (2005, 60) point out in their history of the Norwegian foreign service, but nothing was ready for the diplomatic service.

It was in this context that Michael Lie, in November 1905, began as *chargé d'affaires* at the understaffed and underfinanced Norwegian legation (and consulate general) in Berlin, which he ran by himself the first half year, aided by his wife, and improvising where necessary; there were, for

instance, no stamps, passport application forms, or other printed documents (Lie 1929, 86). Still in 1910, when Lie became minister at the legation in Mexico City, Norway only had eleven legations worldwide, and Lie was one of a total of fifty-three Norwegian salaried employees stationed at legations and consulates abroad.[15] In these circumstances, it was not uncommon that Norwegian diplomats turned to their wives for help wherever necessary (Neumann and Leira 2005, 117).

Throughout Lie's career, his wife would stand by him. There is no evidence of her questioning this role as a "natural help to her husband," which the wives of Norwegian diplomats soon were considered, and expected, to be (ibid., 203–5). True, it is more than understandable that she would portray herself as "the good wife" in the letters to her in-laws, all the more because they all knew that she had not always been a "good" woman in the past, being untrue to her first husband and letting down her unofficial fiancé and now brother-in-law Erik Lie. Yet neither is it unthinkable that Plahte adopted the ideal of the male diplomat at all times aided by his wife. We have already seen how she, as Mrs. Skredsvig, seemingly accepted her "nurturing role" during the artistic gatherings at her estate in Fleskum. A remark made in passing about a new German colleague in the diplomatic corps, whose "only fault," according to her, was that he was not married (Lie 1929, 235), also hints at Plahte's taking for granted the gendered structure of the service. Her helping out with administrative tasks seems to have been limited to the first months in Berlin, but in ten years of letter-writing she would continually underscore her responsibilities as a hostess, and repeatedly stress her organizational qualities—"You can't imagine the amount of work it takes to organize a party like this [a farewell dinner to a colleague], since I have to take care of the smallest details myself," she

[15] This number included all the employees at the Norwegian legations and consulates abroad, from secretaries to ministers, from commercial *attachés* to general consuls (Neumann and Leira 2005, 142).

writes, for instance, in November 1919 (ibid., 272; see also 185, 192, 252–53). However, rather than being "behind the diplomat," to pick up the expression used in the introduction to the 2010 edition of the letters, Plahte gradually pictured her place to be next to her husband, as his and other diplomats' colleague. In January 1908, for example, she is happy that some old friends from the military "still consider *us* their colleagues" (ibid., 108, my emphasis). And a year later, she called the other diplomats' wives "my colleagues, diplomatic representatives of different nationalities" (ibid., 111): not only did she take the other women to be her colleagues, in her eyes they were all diplomatic representatives themselves, not merely the wives of such representatives.

As said, in the context of the two-person diplomatic career, this kind of identification with the profession was not uncommon. As Molly Wood (2005, 142) points out, many diplomatic wives "spoke explicitly about their 'careers' in the Foreign Service, understanding that their work as wives, mothers, hostesses, homemakers, and role models gave them considerable influence as informal representatives of the US government."[16] Being the wife of a diplomat was considered a profession in itself, and like Plahte, most women accepted the role they were assigned. Often their work was also recognized as valuable, implicitly or explicitly—though not formally—by their husbands and by the service itself (ibid., 146–47). This is exemplified by Michael Lie's observation in the prologue that his wife's letters "dealt with *our* life and work in the different positions *I* held" (1929, my emphasis): he was the diplomat, but he acknowledges that the couple lived and worked together throughout his career. Now, what makes the case of Plahte's Mexican letters interesting is their suggestion that she not only thought of herself as a professional diplomatic wife, but more and more also as a diplomat in her own right. I will argue below that this

---

[16] On diplomatic wives considering it their duty to serve their husband, country, and diplomatic family, see McCarthy (2014, 40).

evolution, moreover, is paralleled by another one: an increased interest in politics.

A DIPLOMAT IN MEXICO

My analysis will suggest that it is only in Mexico that Plahte properly identified as a diplomat and to a certain extent behaved as one in her writings. Of course, time is likely to have had an effect on such an identification process—the longer one does a job, the more one identifies with it. Specifically, however, I wish to argue it was events related to the Mexican Revolution that contributed decisively to Plahte's developing her professional identity. First, there was much for Plahte to report upon in Mexico, where a revolution broke out shortly after the Lies' arrival in the country—social unrest and political instability would characterize the decade spent there. It is likely that Plahte's readers were eager to learn of the latest news in revolutionary Mexico and encouraged her to write about the conflict: in those days, press coverage from overseas was limited to short notices based on what-who-where telegrams from news agencies (Sæther 2007, 69).

Second, the letters evince that the revolution contributed to strengthening the Lies' ties with the diplomatic and political elites in Mexico City. Plahte reports that the revolution prevented the couple from traveling as much as they had liked (Lie 1929, 171, 280). They remained mostly in Mexico City, in the safety of their own home or that of other diplomats, passing their free time at the theatre or the country club. As a woman, Plahte had even fewer opportunities to go out than her husband. She stayed home each time there was a revolutionary outbreak in the city and also when Lie made a trip to Guatemala (e.g., ibid., 188–91, 200–207). Plahte expresses her isolation, a feeling of being far away (ibid., 229, 233). We understand furthermore that the social circle to which she had access was also smaller than her husband's, as some diplomats preferred to keep their family in Europe

during the revolts (ibid., 138, 250–51). Moreover, the letters testify to the fact that many foreigners left the destabilized country, including diplomats and their wives (ibid., 192, 223, 228, 249). Michael Lie benefitted from this situation and was promoted to dean of the diplomatic corps in 1915.[17] With the diplomatic circle reduced and Michael now in a key position, the Lies became close to the country's diplomatic and political elite. Indeed, whereas his relationship with Presidents Porfirio Diaz (1876–1911) and Francisco I. Madero (1911–13) was diplomatic and correct at most, Lie seems to have had a good contact with the Huerta administration (1913–14), since the secretary of war, General Blanquet, personally helped to solve Norwegian issues on three occasions.[18] Venustiano Carranza, the fifth president the Lies got to know in Mexico,[19] is portrayed as more or less a friend of the family.[20] So, as much as the revolution limited the Lies' physical mobility, it enhanced their social mobility. They spent their time mainly in the city, surrounded by high-up diplomats and politicians. In these circumstances, it is perhaps no surprise that Michael Lie came to identify strongly with the diplomatic profession, nor that his wife and partner also began to do so. Though a

---

[17] The dean is the senior diplomatic representative of the diplomatic corps. The letter in which Plahte mentions this new position for her husband is dated May 22, 1922. This must be a mistake: the same letter expresses how terrible she found the recent sinking of the *Lusitania*, which took place in May 1915.

[18] In February 1913, Plahte writes that Secretary of War Blanquet had sent, on Michael Lie's demand, a group of soldiers to protect the Lie's residence from "thieves and bandits" (Lie 1929, 208); two months later, Blanquet personally intervened to renew the fishing license of a Norwegian whaler (ibid., 210), and he released a Norwegian sailor accused of espionage from prison (ibid., 225).

[19] After dictator Porfirio Diaz left the country in May 1911, Francisco León de la Barra was president *ad interim* for a period of six months.

[20] Carranza regularly took Michael Lie on horse-riding trips; Plahte went out of her way to send him prime Norwegian cod after finding out that *bacalao* was his favorite dish; and the Lies were invited twice to an exclusive lunch where they were the only foreign guests and were seated by his side (ibid., 251–55).

similar process might have occurred without the Mexican Revolution, the examples suggest that this revolution at least helped Michael and Maggie Lie come to terms with the careers they had been reluctant to embrace.

In her Mexican letters, Plahte gradually identified as a diplomat in her own right—an identification process thus happening through discourse, as described by Smith (1998). Plahte's modalities of self-reference were instrumental here. We have seen that in Berlin she hesitantly referred to her husband and other diplomats' wives as her colleagues. This identification-in-reference took off for real in the letters about the revolutionary events. Whereas by the end of 1911 Plahte considered some diplomats' wives her "colleagues," from 1912 onward she systematically called *all* the diplomats her colleagues (Lie 1929, 179, 183, 187, 212; see also 223, 231, 235, 243, 249, 271). In Mexico, the Lies fully conformed to the two-person career; they became a diplomatic tandem, a "we." What is more, in the Mexican letters Plahte not only refers to herself as a diplomat, she also explicitly identifies with the duties and responsibilities' of the profession. For instance, when political tensions in Mexico reached a new height in May 1913, she wrote, "I would like to leave the country, but diplomats must hold out, unfortunately, especially in times like these, when their countrymen's interests easily are put at risk" (ibid., 163; see also 167). The ease with which Plahte passes from "I" to "diplomats" at least suggests she now felt as one of them. Unlike other wives who had left the unstable country, she felt she had to hold out, like a diplomat. She accepted that her own needs were subsidiary to the professional role she had assigned herself: to put herself at the service of her countrymen.

In addition to this process of group identification through self-reference, the letters suggest that Plahte also started to live up to what were the expectations of that group. More often, she expressed concern for Norwegian business in Mexico, as when she in October 1911 wrote about the negative effects of the unstable situation for "our commercial and shipping interests" (ibid., 196; see also 174, 239). But what is

most striking in the letters of this self-identified diplomat is the increased interest she shows for the political situation in the country. I have mentioned that during the Lies' prior stationing in Stockholm and Berlin, she did not seem to relate political matters to her world, not even when she was caught up in the political tensions at the Swedish-Norwegian legation in Berlin in 1905. Then, Plahte had mostly repeated Michael's analyses in her letters, though she did occasionally express excitement about Norwegian events. During the first two years of the Mexican Revolution, she still quoted her husband now and then (e.g., ibid., 172), but she also wrote extensively about what came to her own ears, as in November 1911:

> A gentleman who is a close friend of the president says that several hundred persons have been shot… The leader of the revolutionaries is called Francisco Madero, and they say that everyone who has been discovered to have some kind of connection with him has been shot or arrested. Madero is said to have secret agents in all the big cities. (Lie 1929, 143; see also 149, 160, 163–64, 171, 192)

The example suggests that Plahte no longer relied *solely* on her husband for information about what was happening in the country: she had her own information network, though hers probably included mainly the same interlocutors as his. A number of letters also testify to the fact that she herself read national and international newspapers (ibid., 168, 192, 197, 211). As the armed conflict went on, Plahte became more interested in its political implications and discreetly began formulating personal opinions about it in her letters—a shift that culminated in her including miniature analyses of the political situation, especially from 1913 onward, as I now will argue.

Plahte's first personal critical notes dealt with the Mexican Revolution's political project. About revolutionary leader Francisco I. Madero, she wrote in 1911 (ibid., 170–71):

"He is *el libertador*—from now on it is total freedom and resistance to foreigners… With Madero as president, golden days are awaiting Mexico: *Mucho dinero, poco trabajo, pulche* [sic] *barato, viva Madero*— lots of money, little work, cheap *pulche* [sic], long live Madero."[21] These were far from elaborate political analyses, yet Plahte did use lexical elements from the Madero discourse and "translated" them into ironical comments, thus disparaging Madero's plans as unrealistic. A year later, she suggested that the railway workers on strike were right to feel disappointed by Madero, who in the meantime had become president (ibid., 193): "The railway workers are going to have meetings to discuss the question of the railway strike. They had expected high salaries under Madero's presidency!" Using free indirect speech, an acknowledged way of expressing irony, Plahte subtly criticized Madero once again: the railway strike proved to her what she read the day before in the newspaper, that the "lower classes" were growing frustrated as the government did not keep its promises.

In February 1913, Madero was removed from power and imprisoned by his chief general, Victoriano Huerta. It is during the latter's rule that Plahte gained more confidence in her political analyses. In her very first letters, she was still relatively discreet and did not openly disapprove of the regime shift. Yet she did imply, in a letter from the end of the month, that Huerta and his men proved to be cowards and liars when they had Madero killed:

> On the twenty-second we attended a major reception at the American embassy to make the acquaintance of Huerta's new government, which upon invitation had promised to attend. But they arrived so late that we had almost given up on them. *They told us they had had an important conference that had detained them!* It was decided that Madero and his family would leave the country from Veracruz that same evening, the twenty-second of this month. But Madero didn't arrive at the station where his

[21] *Pulque* is an alcoholic drink made from fermented maguey sap.

> family was waiting for him. For when he and Vice-President Pino Suarez were transported from the castle to the prison that evening, they were murdered. It is said that they, en route, had been given the opportunity to flee and that they were shot when they made use of this opportunity—*everything prepared in advance.* All of this is extremely frightening! (Lie 1929, 207–8, my emphasis)

As a person, we read in the same period, Huerta gave her the impression of being a "friendly, likeable, wise, and simple" man, with a good sense of humor, though known to be "extremely ruthless" (ibid., 211). By the end of 1913, Plahte had come to see him as a mere dictator. In October of that year, for example, she used the word "coup" when referring to the arrest of all the members of the House of Representatives, thus leaving no doubt about her disapproval (ibid., 215). Somewhat later, Huerta was the one "who overthrew Madero's lawful government and has taken power himself without being elected president" (ibid., 224). When more and more ministers resigned, "leaving the sinking ship," Plahte ironically compared the president with the absolute ruler par excellence, Louis XIV of France (ibid., 226–27): "In reality, Huerta manages just as well without ministers. *L'État c'est moi!*" And after meeting Huerta in person for the second time, in December 1913, she described him as "extremely interesting and pleasant to talk to," yet also called him "an absolute ruler without too many scruples" (ibid., 230).

About Carranza, the fifth and last Mexican president with whom the Lies became acquainted, Plahte again was more discreet, perhaps because of the excellent relationship the couple had with the Carranza family, as noted above. Plahte's most critical note of the Carranza administration is to be found in a letter from May 1915, when she had not met the new president yet.[22] The Lies had just returned to Mexico after having spent more than a year in Havana, and Plahte tried to

[22] See footnote 17.

get an idea of the political situation. Her letter raises doubts about the legitimacy of the Carranza administration and about the elections that he would—inevitably— win:

> The [political] situation appears to be easier and brighter now—as long as it lasts. But Villa and Zapata are still at it in each their own district. General Carranza seized power after Huerta's flight [in the summer of 1914] and calls himself *el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista* [the first chief of the constitutionalist army], in the hope, for sure, to be "elected" president under the upcoming elections. (Lie 1929, 249)

From other letters we understand that Plahte had no understanding for the land distributions and nationalizations Carranza's government carried out. She rather felt sorry for the (wealthy) Mexicans who had lost their properties and for the foreign companies that had made investments in Mexico and were now being expropriated (ibid., 248, 257, 264, 272, 276). But unlike the Madero and Huerta letters, disapproving commentaries or open criticism were absent in this period (1915–20).

To sum up, then, Plahte's increased interest in politics has to be understood both in the historical context of the Mexican Revolution and as a function of her strengthening social position among the country's diplomatic and political elites. As the wife of a military officer, she had kept political matters at a safe distance; as the wife of a diplomat, she informed herself and summarized what she read and heard; finally, a self-identified diplomat herself, she offered brief analyses and critical comments. It may be true that these comments were not very original, that they echoed her husband's and other diplomats' opinions, as Juan Pellicer puts forward (2014, 84). What matters here, however, is not whether Plahte's analyses were entirely "hers" but the fact that she presented them as such, that she gradually raised her own voice and silenced her husband's. And it may be true, also, that her political accounts were highly selective and

often superficial. For one thing, they deal almost exclusively with the revolutionary leaders she personally came to know, while others, such as Zapata and Villa, are referred to as brutal "bandits" devastating the country, leading a "mob," and making a "spectacle" (e.g., ibid., 162–63, 171, 186, 214, 224, 229, 268). For another, at no point did Plahte address the demands of the Mexican people or what the armed conflict entailed for them. Nonetheless, the Mexican Revolution invited Plahte to do what diplomats do in their reports: gather information, form an opinion, and present an analysis of the situation. Of course, Plahte's increased preoccupation with politics and Norwegian commercial interests did not make her a "real" diplomat. For the world at large, Michael Lie was the diplomat, and Maggie Plahte the one who fulfilled her duties as his wife and partner. In her letters, however, Plahte gradually turned to an activity that lay outside these duties, namely, discussing and analyzing the political situation in her country of residence. Moreover, this practice was arguably rare in diplomatic women, since those who wrote openly and without inhibition on political matters, in their memoirs for example, were routinely criticized (McCarthy 2014, 49–50). Politics was not for women, whether diplomats' wives or others, to discuss. Perhaps this was another factor contributing to the decision—be it Plahte's own, her husband's, or the publisher's—to put Michael Lie's name as the author of the published collection of letters.

CONCLUSION

By writing of the revolution that raged in Mexico from 1910 to 1920, Maggie Plahte gradually identified with the profession of her husband and later also with the members of her diplomatic circle. In her letters, Plahte became part of a group of "colleagues," put herself at the service of her country, and turned to an interest shared by the group members: politics. From quoting her husband's comments to

citing her own sources, from including ironic comments to explicitly criticizing revolutionary leaders, she grew in her professional practice. Drawing on the notion of "autobiographical performativity," I have read Plahte's letters of the Mexican Revolution not just as the site where this identification process may be studied, but also as one that arguably contributed to making it happen, where it was performed. Narrating herself as a diplomat, through practices of self-reference and political analysis, Maggie Plahte *became* a diplomat.

That it is precisely in and through letter writing that Plahte would explore her professional identity and display an increasing interest in politics may be related to the fact that correspondence was considered a domestic activity and, therefore, an acceptable means of female expression, as noted by Hammond (2010, 57). Also Sarah Richardson (2013, 37) points out that letters formed "a 'safe' space for women to engage in issues regarding the public realm." The "safe space" of letter writing contrasted, indeed, with the highly hierarchized, distinctively gendered, and strictly ritualized world of diplomacy. In other words, if Norwegian authorities and the international *corps diplomatique* regarded Plahte merely as "the wife of" diplomat Michael Lie, her letters offered her a chance to explore the limits of the "two-person career" and perform a diplomatic identity of her own.

In Plahte's case, I have argued, there were a number of specific historical conditions that considerably facilitated her identifying with the diplomatic profession: first, Norway's independence from Sweden in 1905 and the ensuing difficult first years of Norwegian diplomacy, and second, the Mexican Revolution (1910–20) and its implications for the Lies' social and geographical position. My analysis has suggested that the identification was a dialectic process over years, not a decision Plahte made at one certain point in her life. Nonetheless, she seemed conscious of the course her life was taking, framing a number of difficulties she encountered as "part of the job" that she gradually had gotten involved in. We may ask, indeed, why exactly did she stay and feel she

had to "hold out"? She could have left the country, as many other diplomats' wives did, as she herself reports. The social isolation, the insecurity, the difficulties of running a household in times of war—it all clearly upset her. Together with the joys of Mexico—the climate, the friends she made, the life of luxury in a beautiful house with many servants—her identifying with the diplomatic profession was perhaps not only a strategy to deal with her position within the diplomatic service, but also a way of coping with the revolution.

BIBLIOGRAPHY

BERRIDGE, G. R. AND ALAN JAMES, eds. *A Dictionary of Diplomacy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan,2001.

BRINCHMANN, CHR., ANDERS DAAE AND K. V. HAMMER, eds. *Hvem er hvem? Haandbok over samtidige Norske mænd og kvinder.* Kristiania: Aschehoug,1912.

BUTLER, JUDITH, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex.* London: Routledge,1993.

CABAÑAS, MIGUEL A, "North of Eden: Romance and Conquest in Fanny Calderón de La Barca's *Life in Mexico.*" *Studies in Travel Writing* 9, no. 1: 1–19.

EARLE, REBECCA, "Introduction: Letters, Writers and the Historian." In *Epistolary Selves: Letters and Letter-Writers, 1600–1945.* Ed. Rebecca Earle, 1–14. Aldershot: Ashgate Press, 1999.

ENLOE, CYNTHIA, *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics.* Berkeley: University of California Press,1990.

HAMMOND, ANDREW. "Memoirs of Conflict: British Women Travellers in the Balkans." *Studies in Travel Writing* 14, no. 1: 57–75.

ISAACHSEN, ASTA LIE. *Anne Louise Hading paa Hadingborg.* Kristiania: Gyldendal,1906.

ITA RUBIO, LOURDES DE AND GERARDO SÁNCHEZ DÍAZ, eds. *A través del espejo: Viajes, viajeros, y la construcción de la alteridad en América Latina.* Morelia: UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas,2005.

KRONEN, THORLEIV, *Christian Skredsvig: Liv og dikting.* Oslo: Gyldendal, 1939.

LIE, MICHAEL, *Fra mit liv som diplomat.* Oslo: Gyldendal,1929.

MCCARTHY, HELEN, *Women of the World: The Rise of the Female Diplomat.* London: Bloomsbury,2014.

MEYER, LORENZO, "Prólogo." In M. Plahte 2010: 15–20.

MOHUS, ARNE, *Stedsnavn i Bærum.* Sandvika: Oppmålingsvesenet,1987.

NEUMANN, IVER B, "Diplomatens kropp." In *Kjønn, krig, konflikt*, edited by Hege Skjeie, Inger Skjelsbæk, and Torunn L. Tryggestad. Oslo: Pax Forlag,2008: 183–206.

NEUMANN, IVER B. AND HALVARD LEIRA, *Aktiv og avventende: Utenrikstjenestens liv 1905–2005.* Oslo: Pax,2005.

PAPANEK, HANNA, "Men, Women, and Work: Reflections on the Two-Person Career." *American Journal of Sociology* 78, no. 4: 852–72.

PELLICER, JUAN, "Contrapunto de miradas noruegas sobre la Revolución Mexicana." In *La Revolución mexicana: Miradas desde Europa*, Ed. Kristine Vanden Berghe. Brussels: Peter Lang,2004: 75–98.

PITMAN, THEA, "Mexican Travel Writing: The Legacy of Foreign Travel Writers in Mexico, or Why Mexicans Say They Don't Write Travel Books." *Comparative Critical Studies* 4, no. 2: 209–23.

PLAHTE, CAMILLA, "Introducción." In M. Plahte 2010: 21–29.

PLAHTE, MARGARET ANN, *Indómita: Cartas a Noruega sobre la Revolución Mexicana.* Mexico City: Conaculta,2010.

PRATT, MARY LOUISE, (1992) 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* London: Routledge,2008.

RAMÍREZ BARRETO, ANA CRISTINA, "La dama en los toros: La experiencia de Frances Inglis de Calderón como espectadora de tauromaquias según *Life in Mexico*, 1843." In Ita Rubio and Sánchez Díaz 2005: 257–82.

RICHARDSON, SARA, *The Political Worlds of Women.* New York: Routledge,2013.

SÆTHER, ANNE KARIN, "Rapporter fra bakgården: Norsk pressedekning av Latin-Amerika fra 1902 til 2002." MA thesis (*hovedoppgave*), University of Oslo,2007.

SMITH, SIDONIE, "Autobiography, Performativity, Resistance." In *Women, Autobiography, Theory: A Reader.* Ed. Sidonie Smith and Julia Watson, 108–15. Madison: University of Wisconsin Press,1998.

STEENSTRUP, H. J., ed. *Hvem er hvem?* Oslo: Aschehoug,1930.

THOMSEN, INGRID REED, *Chr. Skredsvig.* Oslo: Grøndahl Dreyer,1995.

TSCHUDI, VIKTOR PLAHTE, *Brevkunstneren: Christian Skredsvig i Roma og Paris.* Oslo: Andresen & Butenschøn, 2009.

WERENSKIOLD, MARIT, "Fleskum-malerne sommeren 1886." *Asker og Bærum historielag årbok* 27: 277–97.

WOOD, MOLLY M, "A Diplomat's Wife in Mexico: Creating Professional, Political, and National Identities in the Early Twentieth Century." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 25, no. 3: 104–33.

________________,"Diplomatic Wives: the Politics of Domesticity and the 'Social Game' in the U.S. Foreign Service, 1905–1941." *Journal of Women's History* 17, no. 2: 142–65.

EL NEOPOLICIACO Y EL ESPACIO LIMINAR DE LA FRONTERA: *SUEÑOS DE FRONTERA* DE PACO IGNACIO TAIBO II

Patricia Varas
Willamette University

RESUMEN: La novela policiaca es un género popular que en América Latina ha tomado la forma del "neopolicial". Paco Ignacio Taibo II, quien acuñó el término, es un afamado escritor del neopoliciaco, el cual usa para criticar la política y sociedad mexicanas. Su escritura es un acto de resistencia y apunta a las injusticias del día a día. Cuando se discute el proyecto de la nación mexicana en relación con la frontera con los Estados Unidos, la falta de legalidad y justicia en la región hacen que la existencia de un detective privado como Belascoarán Shayne se vuelva obsoleta. Sin embargo, su lucha hace que el lector advierta de una realidad que debe ser criticada y cuestionada. Al mostrar la corrupción existente, se resalta la calidad ética y humana de aquellos que, como Belascoarán, han decidido no rendirse.

PALABRAS CLAVE: frontera, novela policiaca, híbrido, espacio liminal, neopolicial.

ABSTRACT: The detective novel is a popular and formulaic genre that in Latin America has taken a specific form: the "neopolicial." Paco Ignacio Taibo II, who coined the term, is a renowned practitioner of the neopolicial and uses it to conduct a social and political criticism of Mexico, as well as to enact resistance and to draw attention to the ongoing injustices. When discussing the project of the Mexican nation and its frontier with the United States, the lack of legality and justice in the region can make the existence of a private eye (Belascoarán Shayne) obsolete. However, his struggle makes the reader aware of a reality that must be actively questioned

Wladimir CHÁVEZ y Leonor TAIANO (eds.), *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas*
Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2017.

and criticized. By showing the existing corruption, we realize the ethical and human potential of those who, like Belascoarán Shayne, do not give up.

KEYWORDS: border, detective novel, hybrid, liminal space, neopolicial.

Los seres humanos hemos estado migrando desde hace miles de años, pero hoy más que nunca es un tema vital y global por ser una problemática social que toca a millares de personas, quienes se desplazan de un lugar a otro en busca de mejores condiciones de vida para ellos y sus familias. En una colección sobre migración es importante hablar del espacio que es una presencia tangible al mismo tiempo que escurridiza por su condición liminar: la frontera.

En América Latina esta realidad migratoria define en gran parte la vida de los que viven al sur del Río Grande, en estrecha proximidad a los Estados Unidos. Aquí la frontera se resemantiza con una serie de nuevos significados que interseccionan lo histórico, lo político, lo social, lo económico, lo cultural, lo racial entre otros. En este ensayo discutiré el espacio permeable de la frontera, la "herida abierta" que separa a México de los Estados Unidos que es también como "el filo acerado de una navaja: es un arma cortante, un instrumento de dolor" (Trujillo Muñoz 25) y sus efectos en el detective Héctor Belascoarán Shayne en la novela (neo)policiaca de Paco Ignacio Taibo II, *Sueños de frontera* (1990).

La novela policiaca es un género popular que sigue una fórmula que le asegura su éxito. Sin embargo, las fórmulas están para ser manipuladas y en América Latina esta novela ha tomado un giro específico, el neopoliciaco. Este término, acuñado por el mismo Paco Ignacio Taibo II, capta la reinvención de la fórmula que se ha llevado a cabo y que ha convertido a esta narrativa en "la novela social de nuestro tiempo, en tanto explora en las realidades más oscuras de

nuestra sociedad, como las dictaduras, los atropellos a los derechos humanos, el narcotráfico, la corrupción política, la falta de justicia, la violencia y la marginalidad" (Díaz Eterovic s.p.). Para otros este género es también de resistencia en la región e ideal para exponer desigualdades debido a su carácter marginal/popular por ser subestimado por la crítica. Como sostienen Ramírez-Pimienta y Fernández, "la narrativa policiaca del norte y su frontera responde y a la vez cuestiona el proyecto nacional mexicano de la ciudad escrituraria y la forma cómo es definido, implementado e impuesto desde el centro" (17). La falta de legalidad hace al detective privado (e independiente, como le gusta llamarse a Belascoarán Shayne) obsoleto en América Latina ("The Detective," 151, Monsiváis 11) porque es imposible restaurar el orden y hacer justicia.[1] Sin embargo, su lucha nos hace tomar conciencia de una realidad injusta donde es importante mostrar las cosas como son, mantener una pugna y crítica constante de un sistema corrupto y mostrar el potencial ético y humano del luchador que no se rinde (Varas s.p., Lewis 140).

El neopoliciaco se caracteriza por ser un género principalmente urbano, la ciudad y sus alrededores se convierten en un personaje importante por el cual el detective expresa su amor y desilusión. El detective generalmente pertenece a o se identifica con clases pobres o marginadas y, aunque tiene una comunidad de amigos y familiares, su lucha está marcada por la soledad. Los casos que trata de resolver muchas veces tienen un origen personal y es la curiosidad o el deseo de justicia o el amor propio lo que motiva al detective a tomarlos, no obstante, tienen raíces en un sistema podrido. De ahí que la idea de justicia es cada vez más vaga, por no decir imposible de lograr. El detective del neopoliciaco no es genial ni especial como los grandes investigadores del

---

[1] Me referiré al detective masculino a lo largo de mi ensayo, no porque no haya mujeres detectives, sino porque al ser el género esencialmente masculino las "diferencias" que introducen las detectives merecen una discusión aparte.

detectivesco tradicional, se mueve por la ciudad como un buen sabueso (*gumshoe*) de la novela negra o *hard boiled*, utilizando la intuición junto a sus observaciones. La mayor parte de las veces logra solucionar los casos, aunque pase por grandes periodos de frustración y confusión. En estas novelas, los finales felices son pocos porque el mal es grande. Sin embargo, la narrativa ha servido como denuncia, ha logrado enardecer al que lee y ha confirmado que el detective nunca se rinde ante la injusticia. El lenguaje de los personajes se distingue por ser coloquial y humorístico, y la estructura narrativa está marcada por complejas ironías, parodias e intertextualidad que resultan sorprendentes en un género popular.

La serie de Belascoarán Shayne remite constantemente a episodios históricos de México, a situaciones increíbles pero reales (como asevera el autor en notas que comienzan algunas de sus novelas).[2] Héctor es producto del movimiento estudiantil del 68 que le aseguró una mirada crítica del sistema, de la clase dirigente y sobre todo del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que estuvo en el poder por 71 años y que monopolizó la política nacional a todo nivel. Este detective, cuya mayor motivación para investigar es su curiosidad, terquedad y franco deseo de vencer a los malos, encuentra en el caos la Ciudad de México, su hogar.

Charles Baudelaire, el traductor al francés de "Murders in the Rue Morgue" de Edgar Allan Poe, estableció

---

[2] *Sueños de frontera* empieza con la siguiente "Nota" que explica que Taibo II gracias a sus viajes por el Programa Cultural de las Fronteras pudo "pescar muchas de estas historias" y "el resultado es esta frontera medio rara, de la que soy tan responsable yo como la realidad, dejémoslo a medias" (s.p.). Alain García en su sitio de la red sostiene que la "anécdota central [de la novela]… es el famosísimo Rancho el Búfalo, propiedad de Caro Quintero y que se localizaba en Chihuahua." Este famoso contrabandista de marihuana en los 80 creó un rancho que fue "el pináculo en la organización de las fuerzas productivas para el cultivo de droga" hasta que Enrique Camarena Salazar, agente de la DEA, lo descubrió y denunció (lo que le costó la vida) y la autoridad le puso fin. http://www.alaingarcia.net/resenas/taibo.htm

indirectamente la necesidad de la ciudad como un requisito para tener un género policial porque en ella el mal existe con el bien y se esconde entre las miles de claves que ahí cohabitan —y que sólo el artista y el detective podrán desentrañar. Walter Benjamin expandió la idea del *flâneur*, el que deambula por la ciudad, mirando, cuestionando todo lo que ve, como un protodetective. Es en la ciudad donde los signos se presentan para ser leídos e interpretados por el gran y genial detective a lo Dupin o Sherlock Holmes. Pero como Héctor ha dejado el D.F. en *Sueños de frontera*, nuestro detective se siente doblemente alienado frente a un paisaje cuyos signos son difíciles de interpretar para él: "tres horas en un país extraño, ni mexicano ni norteamericano; tierra donde todos eran extranjeros. No resultaba fácil ser mexicano en aquellas ciudades llenas de luz agresiva, polvo y anuncios en inglés" (11).[3]

En *Sueños de frontera*, Belascoarán Shayne ha dejado a su amado D.F. para hacer un recorrido de la frontera norteña mexicana. La hija de una compañera de la prepa lo contrata para que busque a su madre, Natalia Smith Corona, quien "se fue a la frontera sin decir nada" (18). Desde el comienzo este es un caso perfecto para el detective chilango, porque lo personal y el misterio se intersectan en la figura del amor imposible juvenil de una mujer que él llama "La Mujer Fantasma" (46). Natalia es una actriz que ha huido por temor a un hombre que la persigue y que disparó contra su casa. Héctor decide que su misión no es solamente encontrarla sino también quitarle el miedo. Así como el salir del D.F. plantea un cambio importante en la serie neopoliciaca, desde el comienzo comprendemos que la misión del detective es un reto imposible, "una cosa era encontrarla y muy otra quitarle el miedo. El miedo, como él bien sabía, no se quitaba" (18).

---

[3] Para Braham esta alienación es una expresión del centrismo defeño porque "los defeños que llegan a la frontera, de hecho, extravían la identidad" (84). Todas las citas provienen de *Sueños de frontera* (México: Editorial Planeta, 2003).

Lo que aparenta ser un caso simple y de poca monta basado en una nostalgia por un pasado adolescente resulta algo más complicado que incluye el narcotráfico y la prostitución lo que ayuda a continuar con la crítica política y la condena del sistema, como es habitual en las obras de Taibo II. A continuación discutiré cómo la frontera, como espacio liminar, le permite al detective lidiar con el pasado personal y nacional para establecer una respuesta contestataria donde la melancolía se convierte en un motor importante y positivo. De hecho, la condición liminar del espacio fronterizo actúa como umbral para acciones, pensamientos que solo pueden desarrollarse en terceros espacios donde las fuerzas hegemónicas son disputadas.

Con su usual irreverencia Taibo II presenta a la frontera en esta quinta novela de la serie de Belascoarán Shayne como un espacio liminar e híbrido donde nada es lo que parece y donde los personajes se convierten en migrantes que tienen que cruzar y abandonar viejas identidades al mismo tiempo que crean nuevas. En la frontera se construyen identidades más fluidas, abarcadoras e inclusivas, las cuales por su misma existencia borran el concepto de separación, mas no por eso son menos diferenciables. La frontera es como un sueño que rápidamente se convierte en pesadilla debido a que las diferencias existentes implican desigualdades raciales, de género y de clase, entre otras, que se exacerban debido a la ilegalidad y violencia que predominan en la región.

García Canclini en una entrevista explica agudamente la importancia de reconceptualizar el término que él puso en boga, la hibridez. El estudioso sostiene:

> I began to see that hybridisation, as a central process of modernity and postmodernity, also had to be articulated along with concepts of contradiction and inequality… [But] it is not enough to look at what can be fused together: we must also consider what is left out, other processes of contradiction and of conflict. Hybridization is not a synonym for reconciling things that are different or unequal. (740)

La frontera en la novela es un tercer espacio, difícil de entender para el detective defeño que le otorga cualidades excéntricas: "el calor lo hacía cojear. Lo aplanaba. Ciudades sin signos distintivos, más allá de su calidad de tierra final, frontera" (42). El tercer espacio fronterizo, si bien es liberador por su condición fluida y ambivalente en donde la diferencia marca a todos sus habitantes, es también un espacio de gran ansiedad y miedo donde el "otro" constantemente se construye y reconstruye bajo las presiones de la ilegalidad y la injusticia. Héctor piensa, "qué absurdo, volverse más o menos extranjero por caminar unos metros. ¿Era extranjero aquí? ¿Un poco más de lo que lo era en el Distrito Federal?" (33).

Taibo II crea una novela enmarcada por el epígrafe de Rodolfo Walsh: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial es cosa suya" (s.p.), palabras que sugieren la introspección y la conciencia narrativa que se imponen a través de la obra. Cobb señala acertadamente que *Sueños de frontera* está definida por la multiplicidad. Está fuera y dentro del género policial "daring the reader to go beyond the generic confines and comforts of detective fiction…by entering it into the space of interpretation and translation" (72). La cita de Walsh impone una dislocación del neopoliciaco, de la novela, del detective y del lector mismo. De esta manera *Sueños de frontera* pasa a crear, a ser un tercer espacio narrativo donde lo real y lo literario se funden y hacen a la narrativa partícipe de una tradición al mismo tiempo que abre un diálogo con otros textos, autores y tiempos.[4]

La estructura de la novela también llama la atención. Al contrario del género policiaco tradicional en donde la voz narrativa es la mayoría de las veces omnisciente (generalmente la del detective), cuyo poder absoluto oculta o revela

---

[4] Braham sugiere que los personajes invitan a una lectura donde el homenaje y la intertextualidad se mezclan. De esta manera el periodista Macario es "un guiño a Juan Rulfo a tal vez a B. Traven," está el poeta Cortázar, un judicial Alejandro Camacho que es quizás una alusión al actor y el periodista estadounidense Marc Cooper (84).

información según sus intereses o conocimiento, en *Sueños de frontera* hay una serie de cuentos incrustados con múltiples narradores que hacen del detective un lector más, sin control sobre la narrativa. Por ejemplo, está la historia del chino que cruzó la frontera siete veces que le cuentan a Héctor tres veces "con pequeñas variaciones" (9); las historias de narcos, de los xenofóbicos *The New Americans* y de las putas de Zacatecas; la historia de Natalia; y la leyenda de Villa en su museo, entre otras. Cada ciudad lo espera con personajes distintos que no son lo que parecen y que tienen sus narrativas propias. Es como si el mapa de la frontera por el cual va atravesando Héctor (Mexicali, Ensenada, Tijuana, Nogales, Obregón, Guaymas, Navojoa, Hermosillo, Chihuahua, El Paso, Ciudad Juárez) estuviera reflejado en una democratización y apertura dialógica con el común denominador de una identidad fluida, cambiante, donde detective, víctimas, policías, narcos, gringos racistas y agentes de la DEA compiten con narrativas entretenidas pero no menos reales:

> En cuatro días le habían contado películas gringas filmadas por ahí, la verdadera historia de Obregón (tres veces), los misterios de la productividad de los ejidos colectivos del Yaqui y el Mayo y por qué había resurgido el panismo en el norte (dos veces). También le contaron un montón de chistes de 'broncos'. (50)

Cada historia, cada mito, cada chiste reafirma la identidad local. Naturaleza/realidad y discurso ficticio se reflejan, "la carretera se había vuelto una recta aparentemente sin fin, con cerros majestuosos, rodeados de cielos azules *pocos creíbles*, marcando el horizonte lejano… Tierra de matorrales y *límites de verdad, verdaderamente* lejanos" (60. El énfasis es mío).

La manera en que Héctor navega esta frontera es con el uso de un lenguaje irreverente, chilango que afirma su lugar entre los marginados, permitiéndole participar del tercer espacio fronterizo y social. Belascoarán Shayne cruza clases sociales y étnicas con aplomo. Conversa con un

jardinero "oaxaquito," como despectivamente los llaman los fronterizos; intercambia información con un vendedor de lotería jorobado; discute con agentes de la DEA y la policía sin amedrentarse, "Oiga ¿y por qué en la guerra de las bandas de narcotraficantes de hace un mes nomás murieron agentes de la ley, de los que cobran cheque en el gobierno? —le preguntó Héctor al jefe de policía de Nogales, Sonora" (39). Para este detective chilango, de claros orígenes europeos, parte vasco y parte irlandés, el lenguaje y las costumbres que adopta son una manera de identificarse con la lucha que cuenta para él y efectivamente borra distinciones, haciendo olvidar al lector su cualidad multicultural. Lewis enfatiza este aspecto del detective (150), mientras que Hernández Martín resalta el aspecto "mexicano" y sostiene que Héctor personifica una "ethnic authority" y que "one way in which the detective circumvents the factor of racial difference is by adopting the folk language" (165).

Casi todos los epígrafes al comienzo de cada capítulo sirven para rendir homenaje a algún autor o autora cuya ideología o legado no solo concuerdan con las ideas de Taibo II sino que aluden además a los dilemas en que se encuentra Belascoarán Shayne, enfatizando su dislocación y humanidad. El primer capítulo lleva el epígrafe de Howard Fast, escritor izquierdista de los Estados Unidos: "la gente como yo compartía la confusión, pero muy poco más" (9), que se refiere al estado del detective. La cita del poeta mexicano José Emilio Pacheco, en el capítulo ocho, remite al estado del país, "No amo a mi patria. / Su fulgor abstracto / es inasible" (55). El epígrafe del último capítulo sirve para confirmar la tensión que ha definido a la novela, con la cita del poeta chihuahuense Enrique Cortázar, "por eso evolucionó, / por amor a la realidad" (105).

Sueños de frontera es quizás la novela más íntima de la serie Belascoarán Shayne. Si bien sigue habiendo una crítica social, el crimen es contra el detective mismo, sus ansias y nostalgias del pasado destruidas. Braham compara la búsqueda de Natalia por la frontera "con un recorrido por la

memoria" del detective (83). El motivo dominante de la novela es la idea fantasmagórica de la búsqueda, de la *femme fatale* que es Natalia, del detective que se convierte en un fantasma porque lo que persigue es un sueño no cumplido "de su absurda memoria" (19) en un espacio que no es ni de aquí ni de allá. De ahí que su actividad es "una cacería fantasma de una mujer fantasma realizada por un detective fantasma" (16).[5]

La tensión que no se resuelve en la novela entre fantasma/pasado y realidad/presente, nos lleva a una discusión sobre el concepto de memoria/trauma. Es indicado analizar estas ideas como la contribución principal de esta novela. Mientras que, por ejemplo, *No habrá final feliz* (1989) trata de la represión estudiantil de Tlatelolco y sobre todo de la Masacre de Corpus Christi de 1971 y el grupo represivo paramilitar los Halcones, en *Sueños de frontera* el pasado estudiantil se concentra en los amores del joven Héctor, en su despertar sexual e intelectual. La dificultad que tiene el detective de recordar es en parte debida al dolor que implica volver a un pasado manchado por el trauma de la represión estudiantil. Lo que podrían o deberían ser "buenos recuerdos" se convierten en el acto fallido de rastrear a Natalia que es "no sólo una investigación imposible, también un esfuerzo de memoria" (13).

Si en otras obras Héctor vuelve al pasado para recrear eventos trascendentales en la historia mexicana, en esta novela evita tratar la pérdida histórica del movimiento estudiantil violentamente reprimido. No hay conmemoración épica; al contrario, los recuerdos pueriles predominan: "…se dedicó al amor. Alguien le aseguró que en la prepa uno podía enamorarse por primera vez y de verdad" (23). Sin embargo, el no mencionar lo obvio no quiere decir que se niegue, sino que más bien confirma una omnipresencia fantasmal que persigue al detective (y a todos los mexicanos

[5] En su memoria sobre el 68, Taibo II se refiere al pasado como un fantasma en el título del último capítulo, "Se vuelve a la idea de los fantasmas y su permanencia en el tiempo."

de esa época). Está y no está. Lo real se asume no por su representación concreta, sino por su omisión. En el caso del pasado estudiantil del detective la censura y represión han marcado la historia, de ahí que la memoria se convierta en una verdadera forma de resistencia y de corrección del modo de contar el pasado. Y el tercer espacio de la frontera, ese sueño de frontera, es el lugar indicado para este ejercicio de búsqueda y memoria del detective. El detective en su investigación metonímicamente propone investigar lo fantasmagórico en su pasado y en la realidad mexicana de la frontera que de hecho se construye en la novela.

Lo espectral, según Slavoj Žižek, se refiere a una tensión entre la realidad y lo real,

> "to put it simply, reality is never directly 'itself,' it presents itself only via its incomplete-failed symbolization, and spectral apparitions emerge in this very gap that forever separates reality from the real, and on account of which reality has the character of a (symbolic) fiction: the spectre gives body to that which escapes (the symbolically structured) reality" (21).

Esto explica el elemento mimético de la novela que es el deseo de crear una realidad reconocible y sostenible por medio de la ficción, lo que define al género policiaco.

La dislocación y frustración del detective tienen que ver con que está en la frontera, en un espacio desconocido, alienante y liminar que le permite reconstruir su pasado de una manera personal, a "su" manera, y esto es vital para comprender el ejercicio psicológico del duelo que lleva a cabo. El amor imposible del pasado por Natalia se concreta en el presente, cuando Héctor y Natalia hacen el amor. Para él esta consumación "era un pecado acostarse con el pasado" con una mujer que nada tenía que ver con la "joven que se había fundido en el pasado" (86); y, sin embargo, concluye por hundirse "en la pecaminosa cita con el pasado" (87). El resultado de violar la regla fundamental de no volver al

pasado y sus fantasmas resulta en una actividad nostálgica que lleva al desengaño. Natalia no es la muchacha de la prepa; es una *femme fatale* que trabaja para los narcos. Cuando el "detective nigromante" logra atar los cabos y adivinar/reconstruir "la historia de Natalia" (103), debe aceptar la resolución parcial del caso como detective y el hecho de que ha fracasado personalmente.

Sugiero que, en esta novela, la actividad melancólica de Belascoarán Shayne de volver al pasado es un acto personal que encarna la tensión que se vive en la frontera que es una mezcla de deseo (por las posibilidades que abre el tercer espacio) y temor (ante la violencia y falta de legalidad del espacio liminar). Héctor enfatiza el temor que domina a Natalia, al mismo tiempo que sugiere que es una situación del país, "aquí a todas las policías nos tenían a sueldo los narcos" (39).

Héctor, en su esfuerzo por darle orden a la aventura que le ha tocado, se ofrece a ayudar a Natalia a contar su historia para espantar el miedo y para que pueda regresar con su hija al D.F. (81). Darle sentido a lo fracturado, a la memoria, a la violencia del presente es necesario para poder enfrentarse con la realidad. Ese es el papel de las narrativas intercaladas, de las cuales hay muchas en la novela. Hay tres que son vitales porque capturan la manera de ser de la frontera: primero, el mito del chino que trató de cruzar la frontera y a la séptima vez lo logró, convirtiéndose en "una leyenda con final feliz" (12). Este mito está caracterizado por el sentido de humor popular de Taibo II, al mismo tiempo que hace una referencia global, ya que quien logra cruzar la frontera es un "chino," un chino-mexicano (11); lo importante es que la nacionalidad deja de ser lo esencial. Aquí lo que cuenta es el triunfo de llegar al otro lado, de no ser agarrado.

El segundo cuento que representa el estado de terror que define a la frontera por el racismo y violencia arbitraria se encuentra en el capítulo diez, "La historia que le contó Marc Cooper." Aquí una banda de xenófobos estadounidenses, *The New Americans*, liderada por un tal Quayle se encuentra en el desierto con una camioneta de un pollero y decide jugar con

ella tiro al blanco. Luego que la detuvieron y destruyeron a cachazos, hicieron salir a los pasajeros y los abandonaron desnudos y sin agua en el desierto. Cuando los encontraron, algunos estaban muertos y los justicieros alegaron a la prensa "que su operación tenía un sentido moral, una razón superior: ellos eran los cuidadores de la patria, los ángeles blancos de la frontera negra" (71) y salieron con una condena menor por homicidio accidental mientras que los emigrantes mexicanos "fueron deportados" (72).[6] La violencia cruza la frontera; no es exclusiva del lado mexicano.

La tercera historia en el capítulo trece le rinde homenaje a la novela periodística de Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas* (1977), basada en el caso de las Poquianchis.[7] Este capítulo trata sobre "Las putas de Zacatecas." Aquí lo real y lo irreal se mezclan a través de un humor negro. Las prostitutas de Zacatecas desaparecen un día porque se las han llevado para que sirvan a los trabajadores de los campos de marihuana en Chihuahua. Las putas recuperan esta odisea de explotación infernal por medio de "historias maravillosas alucinantes; historias de un infierno" (93). En este cuento se mezcla la impunidad de los narcos con la trata de blancas y la esclavitud que esto implica para las mujeres. Se hace hincapié en el horror y el temor en que vivían todos, "los peones-esclavos" y "las putas-cocineras" bajo "el terror de capataces

---

[6] Como se dice que la realidad imita al arte, las palabras de Quayle hacen eco de unas que escuchamos hoy durante la candidatura presidencial en los Estados Unidos: "estaban a cargo [*The New Americans*] de impedir que los indocumentados siguieran ingresando al país para ocupar puestos de trabajo pertenecientes a los nacionales. Además, los ilegales eran la fuente esencial del tráfico de drogas…" (71).

[7] Las Poquianchis eran dos hermanas proxenetas, quienes eran tratantes de blancas. Capturaban a muchachas con falsos pretextos y las hacían trabajar en su prostíbulo. Tuvieron su negocio impunemente hasta que en 1964 una chica se escapó y las denunció. En uno de sus prostíbulos en Guanajuato encontraron un cementerio clandestino lleno de cadáveres de hombres (clientes), mujeres y fetos. Este episodio oscuro y macabro ha sido también objeto de una película, *Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals.

armados" (94). La necesidad de contar sus historias humaniza a las prostitutas al mismo tiempo que se convierten en testigos de actividades ilegales y protegidas por el gobierno.

Estas narrativas articulan la importancia de "contar" para ordenar eventos, testimoniar lo acontecido y compartir su importancia. Las narrativas populares sirven para tratar con ansiedades que nacen y se alimentan de la realidad fronteriza; se convierten en historias culturales que plasman una especie de memoria colectiva. Cada uno de estos cuentos adquiere el valor mítico que organiza la identidad fronteriza: el inmigrante exitoso con un final feliz; el racismo violento que mata; la trata ilícita de seres humanos y la droga.

El neopoliciaco de Paco Ignacio Taibo II sirve para expresar la pérdida inconmensurable de una juventud marcada por Tlatelolco. Héctor reconstruye paso a paso, con gran melancolía su juventud. Su esfuerzo de recordar es un esfuerzo de resolver este dolor. Sin embargo, no tiene éxito. Me parece que esta es la propuesta innovadora de esta novela. El aceptar que la melancolía es un peso constante y que no debe significar parálisis. Muchos estudios sobre el trauma, el duelo y la manera de resolver la memoria dolorosa enfatizan la necesidad de lidiar y expresar este evento en el pasado para no caer en una estasis, en una inercia marcada por el ciclo repetitivo de visitar una y otra vez el evento que ha causado el dolor y que continúa a abrir la herida lacerante.[8]

Si bien LaCapra sostiene que "when loss is converted into […] absence, one faces the impasse of endless melancholy, impossible mourning, and interminable aporia in which any process of working through the past and its historical losses is foreclosed or prematurely aborted" (698), es importante ver el potencial que tiene el no poder superar el trauma para crear una literatura de resistencia. Héctor trata de borrar la distinción entre el pasado y el presente a través de su relación con Natalia, la cual se consuma sexualmente

---

[8] Me refiero a estudios sobre trauma hechos por Dominick LaCapra, Elizabeth Jelin, James E. Young, Cathy Caruth entre otros. Este es un tema con una excelente y amplia bibliografía.

haciendo un sueño del pasado realidad. Pero al no lograr restaurar la inocencia de ella tiene que aceptar el presente, asumirlo y decidir vivir con ese conocimiento. Mas Héctor no borra la distinción entre los tiempos y sus efectos en él y la sociedad que le rodea. LaCapra clarifica esta situación:

> indeed, in post-traumatic situations in which one relives (or acts out) the past, distinctions tend to collapse, including the crucial distinction between then and now wherein one is able to remember what happened to one in the past but realize one is living in the here and now with future possibilities (699).

La pérdida concreta de la inocencia del pasado marca el presente de Héctor, pero no lo paraliza sino que más bien lo hace un sujeto activo y crítico del sistema. No acepta el trabajo de Natalia para los narcos; lo confunde que su querida Nat estée metida con esas "extrañas compañías" (75), pero no impide que le insista, "siempre se puede ir uno" (105) y que arriesgue su vida por "nostálgicas razones" (79). Héctor actúa por intuición, por deber, porque está convencido de que hay que vencer a los malos y el dolor provocado por los eventos del pasado no se convierte en una carencia en el presente.[9] De esta manera su manera de lidiar con el pasado, lo lleva a narrativizar, a contar y crear cuentos y mitos que expliquen el origen de las cosas: su amor y desilusión por Nat, su dolor por Tlatelolco, su confusión en la frontera, su ira por la injusticia e impunidad. La ausencia provocada por el trauma del pasado se convierte en una fuente de empoderamiento, "absence is… inherently ambivalent – both anxiety producing and possibly empowering…" (LaCapra 708).

Podríamos decir que en Héctor no hay una diferencia entre el "working-through" (poder de resolver) del duelo y el

[9] Uso estos términos según las definiciones que hace Dominick LaCapra en "Trauma, Absence, Loss" (*Critical Inquiry* 25.4 1999: 696-727).

"acting-out" (comportamiento repetitivo) de la melancolía.[10] La fusión de estos sentimientos, duelo y melancolía, ante la pérdida concreta histórica y la ausencia infinita puede llevar a una "hauntology" (LaCapra 715), el mundo fantasmal que persigue a nuestro detective por la novela. Esto se ve claramente cuando hace real su sueño de hacer el amor con Nat, "si hace 20 años me dicen que iba a estar metido en un motel de las afueras de Piedras Negras contigo y a solas, me muero de felicidad" (85). Pero nadie se muere de felicidad.

Hay sin duda en la personalidad de Belascoarán Shayne y en la serie de sus aventuras una proclividad a la compulsión de gestos, lenguaje, acciones que hacen pensar en un hombre traumatizado. Héctor arriesga su vida constantemente (su cuerpo es un mapa de cicatrices y es tuerto), su humor y aventuras carnavalescas exponen una realidad turbia y una actitud optimista e invencible. (En *No habrá final feliz* de 1989 el detective muere y resucita en la siguiente novela de la serie.) Su trauma parte de un evento concreto, Tlatelolco, pero también de una situación de terror vivida en una sociedad plagada de ilegalidad e impunidad.

Debido a que los conceptos freudianos de cómo trabajar el pasado traumático no están completamente claros, lecturas posfreudianas y poscolonialistas recuperan la melancolía y sostienen que poder resolver ("working-through") no es necesariamente la respuesta más sana al trauma porque puede suscitar la amnesia. Brisley en su estudio sobre el detectivesco poscolonial argelino demuestra que la melancolía ("acting-out") se convierte de hecho es una respuesta ética, "is increasingly regarded as an act of resistance that thwarts erasure" (92).[11] Pero, valga la aclaración, el deseo de resolver el trauma no debe ser interpretado como un acto de remover el pasado, de

---

[10] Esta terminología freudiana se refiere a la manera de lidiar con la memoria traumática. El duelo ayuda a sanar mientras que la melancolía hace caer a la persona en un ciclo de repetición negándole la posibilidad de seguir adelante y obtener un cierre al dolor.

[11] Brisley señala que esta también tiene sus consecuencias negativas tales como, narcisismo, depresión, etc. (92).

olvidarlo. Más bien implica un deber de continuamente trabajar duro a través del tiempo ("work-upon") la memoria (Brisley 93).

Una de las características originales y conservadoras del género policiaco era restaurar el orden burgués a través de la resolución del crimen, lo que se equiparaba a alcanzar la justicia. Uno de los cambios que introduce el (neo)policiaco latinoamericano, junto a nuevas formas globales del género, es demostrar que tal justicia no llega, que el orden burgués no es necesariamente justo y el detective junto al género se convierten en críticos de un sistema corrupto. Los esfuerzos de los detectives son una búsqueda ética y personal. La falta de un final cerrado donde la resolución del caso señala la victoria ya sea intelectual o muscular del detective no se debe a un fracaso de la fórmula misma, sino que refleja las circunstancias sociales, políticas, económicas e históricas del medio.

La descomposición social a nivel nacional quizás llama a un nuevo género o pos-neopoliciaco donde el detective será sustituido por otro tipo de investigador (periodistas, abogados), como sugiere Close, quien ve "urban violence as depoliticized, intimately subjectivized, and decisively removed from reductive schemes of moral containment" (*Contemporary Hispanic*, 53). Pero en la serie de Belascoarán Shayne donde aún hay un detective luchador e idealista, tenemos un ejemplo del neopoliciaco como una literatura de resistencia.

En *Sueños de frontera* Héctor Belascoarán Shayne crea una memoria colectiva al mismo tiempo que revisa la suya como individuo. La frontera le sirve como un escenario o telón de fondo en donde puede recrear su pasado con la ambivalencia del vencedor y vencido. Sin embargo, sabe que es un acto fallido porque no puede hacer nada (82) porque todo se jodió (89) y porque es quimérico borrar el terror del presente. Sin embargo, por su nostalgia, curiosidad y terquedad, porque "siempre termino las cosas que empiezo" (82) se dedica a este caso. Al final tiene que aceptar que

Natalia no es la chica inocente de antaño, esa imagen "no podía durar… era fugaz" porque el pasado está marcado por "los cadáveres de Tlatelolco" (106). A pesar del dolor de la derrota, el detective se ancla en el presente y prefiere terminar su historia con una nota feliz: ve a un "chino" saltar la reja fronteriza divisoria exitosamente. El mito con que empieza la novela se convierte en realidad, haciendo la transición entre lo real y lo irreal, como le corresponde a toda buena ficción. Héctor se queda en el presente, aunque proyectándose hacia un futuro con optimismo donde la movilidad es posible y la victoria es de todos porque "a Héctor le gustaban las historias con final feliz" (107) y esto es posible solo en el espacio liminar de la frontera.

BIBLIOGRAFÍA

BRAHAM, PERSEPHONE, "Las fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna." *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Eds. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. Los Ángeles: Occidental College, 2005: 77-92. Print.

BRISLEY, LUCY, "Detective Fiction and Working Through: Investigating the (Post) Colonial Past in Boualem Sansal's *Le Serment des barbares* (1999) and Yasmina Khadra's *La Part du mort* (2004)." *International Journal of Francophone Studies* 16.1-2 (2013): 91-112. Print.

CLOSE, GLEN S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.

_______________,"The Detective Is Dead. Long Live the Novela Negra!" *Hispanic and Luso Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition*. Eds. Renée W. Craig- Odders, Jacky Collins & Glen S. Close. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc., 2006: 143-62. Print.

COBB, SEAN, "'All This Shit Was Also the Border': Mediation and Generic Borders in Paco

IGNACIO TAIBO, "Detective Fiction". T*he quint: an interdisciplinary quarterly from the north* 5.4 (2013): 63-89. Print.

GARCÍA GÓMEZ, ALAIN, "Paco Ignacio Taibo II: *Sueños de Frontera*." *Alain García Gómez*. N.d. Web. 7 July 2016. http://www.alaingarcia.net/resenas/taibo.htm

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, "Tijuana Hybridity and Beyond. A Conversation with Néstor García Canclini". Entr. Fiamma Montezemolo. *Third Text* 23.6 (2009): 733-50. Print.

HERNÁNDEZ MARTÍN, JORGE, "Paco Ignacio Taibo II: Post-colonialism and the Detective Story in Mexico." *The Post-colonial Detective*. Ed. Ed Christian. Nueva York: Palgrave, 2000: 159-75. Print.

LACAPRA, DOMINICK, "Trauma, Absence, Loss". *Critical Inquiry* 25.4 (1999): 696-727. Print.

LEWIS, JENNIFER, "'Sympathetic Traveling': Horizontal Ethics and Aesthetics in Paco Ignacio Taibo's Belascoarán Shayne Novels." *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Eds. Nels Pearson y Marc Singer. Burlington, VT: Ashgate, 2009: 135-55. Print.

MONSIVÁIS, CARLOS. "Ustedes que jamás han sido asesinados." *Revista de la Universidad de México* 7 (1973): 1-11. Print.

RAMÍREZ-PIMIENTA, JUAN CARLOS Y SALVADOR C. FERNÁNDEZ, "Prólogo". *El Norte y su frontera.*13-21. Print."Su detective Heredia acumula premios. Díaz Eterovic en la pista de la fama." Entrevista con Alejandro Lavquén. *Punto Final* 2007. Web. 5 July 2016. http://www.puntofinal.cl/647/eterovic.htm

TAIBO II, PACO IGNACIO, *68*. México: Traficantes de sueños, 2006. Print.

______________________, *Sueños de frontera*. México: Editorial Planeta, 2003. Print.

TRUJILLO MUÑOZ, GABRIEL, "Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza mexicana." *El Norte y su frontera*. 23-37. Print.

VARAS, PATRICIA, "Belascoarán y Heredia: detectives postcoloniales." *Ciberletras* 15 (2016): s.p. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15.html

ŽIŽEK, SLAVOJ, "The Spectre of Ideology." *Mapping of Ideology*. Ed. Slavoj Žižek. Londres: Verso, 1994. 1-33. Print.

HUYENDO HACIA LA PARADOJA DEL TÍO SAM: CONSIDERACIONES SOBRE *CRISIS* DE JORGE MAJFUD

Leonor Taiano
University of Notre Dame du Lac

RESUMEN: Este estudio parte de la idea que la novela *Crisis* del uruguayo Jorge Majfud hace concurrir su compromiso social por medio de la alusión una serie de aspectos que han jugado un papel decisivo en la geopolítica latinoamericana y estadounidense. Por medio de la reconstrucción de las circunstancias que están detrás del éxodo latinoamericano, el nacimiento de "latinos" estadounidenses y la no integración latina en la tierra del tío Sam, *Crisis* se confirma como un texto de gran valor social y literario, cuyo interés radica en su deber colectivo hacia los hispanoamericanos que viven en Estados Unidos.

PALABRAS CLAVE: Crisis, Jorge Majfud, diáspora latinoamericana, deshispanización, americanización, globalización, clientelismo local

ABSTRACT: This research relies on the idea that *Crisis*, a novel written by Uruguayan American writer Jorge Majfud, expresses its social compromise by means of an allusion to several aspects that played a significant role in Latin American and American geopolitics. Through a reconstruction of the circumstances behind the Latin-American exodus, the birth of "American Latinos" and the "Latino" failure to integrate into Uncle Sam's society, *Crisis* confirms itself as a text of a great literary and social value, whose interest lies in its collective duty towards the Hispanic Americans who live in the United States of America.

Wladimir CHÁVEZ y Leonor TAIANO (eds.), *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas*
Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2017.

Keywords: Crisis, Jorge Majfud, Latin American diaspora, de-hispanization, Americanization, globalization, local patronage system.

1. INTRODUCCIÓN

> California is a tragic country - like Palestine, like every Promised Land.
> Christopher Isherwood[1]

Es incontestable que a partir de las primeras páginas de *Crisis* se realiza una reflexión profunda y provocadora de la relación entre la geopolítica, la globalización y la migración. La novela otorga abiertamente al permisivismo contemporáneo, a las políticas internacionales y a la economía global el papel de generadores del éxodo hispanoamericano. De hecho, *Crisis* incluye teorías que explican la relación entre estos factores y la migración por medio de una interpretación objetivista de la realidad subjetiva de sus personajes, al mismo tiempo que introduce reflexiones de carácter sociológico y filosófico que presentan ecos de la "literatura de protesta social" o "literatura proletaria".

Es a partir de su intención social y comprometida que la novela se presenta, en ciertos momentos, como una reacción frente a los riesgos de la globalización y del espíritu neo-liberal, pues a partir de breves alusiones sobre las luchas ideológicas que han marcado el siglo XX y que preanunciaban la crisis del siglo XXI, Jorge Majfud adopta una estrategia escritural ideológicamente explícita que, desde mi perspectiva, podría incluir al autor en la tipología de la literatura del compromiso sobre la migración latinoamericana del siglo

---

[1] Véase Christopher Isherwood, "California is a tragic country", *American Culture: An Anthology*, Routledge, 2008, p. 201.

XXI, ya que pone de manifiesto la difícil relación entre la idiosincrasia del "huésped" latinoamericano, muchas veces ilegal, y la dominante cultura anfitriona estadounidense.

A consecuencia de su contenido crítico, los migrantes que desfilan en *Crisis* no muestran una verdadera fascinación hacia la cultura angloamericana, la cual tiende a estereotiparlos como seres ignaros que necesitan una redención cultural. A través de ellos, Jorge Majfud envía un mensaje sociopolítico que induce a interpretar la migración latinoamericana como efecto del contexto político social de los países de origen, que generalmente han caído en el caos debido a intervenciones estadounidenses.

Efectivamente, la crisis pone a disposición de Majfud una flexibilidad temática que cubre el contexto estadounidense propiamente dicho, la realidad de los diferentes países latinoamericanos y la situación geopolítica mundial. La migración se convierte en el vehículo más adecuado para la expresión de las carencias, de la explotación y de los abusos hegemónicos.

En consecuencia, *Crisis* hace ostensible las trabas de un colonialismo informal en el que los procesos dictatoriales, el caos nacional y la fragilidad de las economías periféricas que benefician el gran leviatán neoliberal, exteriorizan las reglas de un neocolonialismo que ha generado feroces batallas militares, sociales y culturales dentro de América Latina, pues es en este escenario que surge la crisis que persigue a todos los personajes de la novela.

Al mismo tiempo, *Crisis* recuerda que el migrante latinoamericano, asociado a la pobreza y al machismo por los miembros de su entorno angloamericano, se dedica a trabajos que confirman su sumisión, por ejemplo, cultiva la tierra no para domarla y poseerla, sino para ratificar su condición de subalterno. Ciertamente, Jorge Majfud comunica un mensaje antropológico-social mediante el uso de rasgos literarios característicos de la literatura del compromiso latinoamericano, como lo es la toma de posición frente a temas sociopolíticos e identitarios desencadenantes de la crisis que van desde el anhelo de defender las identidades nacionales latinoamericanas

hasta la defensa del individuo frente a las máscaras que le asignan un papel social.

2. UN MOSAICO ENTORNO A LA MIGRACIÓN HISPANA

Crisis es una novela mosaico en la que Jorge Majfud agrupa una serie de historias sobre latinoamericanos que migran a Estados Unidos y estadounidenses de origen latinoamericano. Como afirma Alberto García-Teresa, la obra está formada por la yuxtaposición de fragmentos de historias, encabezadas por la fecha, el lugar (diferentes localidades de EE UU cercanas a su frontera sur) y el valor del índice Dow Jones[2]. Así, se hace explícita la relevancia del capitalismo a la hora de condicionar la vida. A su vez, la multiplicidad de ciudades en la que figuran unos (aparentemente) mismos personajes da pie a entender la vida errante de los sin papeles. De esta forma, se obtiene una novela con un protagonista colectivo en la que no se pierde la individualidad[3].

La obra encierra elementos de crítica social y algunas reflexiones filosóficas. Como ya se ha referido, el autor rastrea de manera sistemática los fenómenos económicos, sociales, antropológicos y filosóficos que han provocado la crisis global. En base a su contenido *Crisis* puede dividirse en tres

---

[2] En cuanto la función del índice Dow Jones en *Crisis*, David Pérez Vega recuerda que éste marca la evolución de la crisis financiera que, como al resto del mundo, afectó a Estados Unidos entre los años 2008 y 2009. Así, en la primera anotación del libro, en la página 11, nos encontramos con un Dow Jones que marca los 13.058, y que en la página 65 ha descendido hasta los 6.598. Entre esos números se desarrolla los dramas propuestos en la novela. Véase David Pérez Vega, "Crisis, por Jorge Majfud", *Desde la ciudad sin cines*, 2014, http://desdelaciudadsincines.blogspot.com.es/2014/06/crisis-por-jorge-majfud.html

[3] Consúltese la reseña de Alberto García-Teresa sobre *Crisis* en *Revista Viento Sur*, no 126, 2013, p. 127 http://www.vientosur.info/IMG/pdf/VS126_Los_libros_Viento_Sur.pdf

grandes áreas temáticas: historias de migrantes latinoamericanos, historias de ciudadanos estadounidenses de origen latino y reflexiones filosófico-sociales.

La primera área incluye casos de inmigrantes que permiten explorar las diferentes situaciones a las que se exponen los latinoamericanos en la "tierra del tío Sam". La segunda se relaciona con la función social que los ciudadanos estadounidenses de origen latinoamericano tienen en su tierra de nacimiento. La mayor parte de estos son personajes que obedecen a la autoridad constituida, embriagados por un espíritu "americanista". La tercera, en cambio, de contenido sociológico-filosófico, contiene una serie de críticas y observaciones hacia la sociedad de masa y los peligros de la esclavitud universal que se realiza por medio de las relaciones de supremacía y subordinación entre países.

Agregando a lo anterior, Majfud inspecciona aquellas reglas, leyes, valores, tecnologías y visiones educativas utilizados para controlar la vida de los ciudadanos del mundo, incluyendo a las víctimas de la diáspora latinoamericana. En consecuencia, a medida que relata las historias de sus personajes, la novela refiere hechos que, si bien podrían ser de conocimiento del lector, a veces son olvidados por la sociedad. Dando prueba de un gran poder de observación, el uruguayo ha recreado la verdad del continente americano y del sistema global en general. Muchos de sus personajes podrían convertirse en arquetipos de la crisis, tales son los Ernesto, las Guadalupe, Lucy, Nacho, George, quienes representan el idealismo, la ingenuidad, el consumismo y los conflictos de identidad.

Por consiguiente, aunque el título de la obra podría darnos a pensar que se trata exclusivamente de una alusión a la crisis del 2008, la novela encarna un verdadero análisis de los antecedentes de esta. La superposición del escenario anglo y latinoamericano permite que el lector reflexione sobre las verdaderas razones que han producido el desplazamiento humano. El autor demuestra que el migrante es digno de inspiración literaria, haciendo de este una fuente de

exploración sistemática de los grupos sociales latinoamericanos que viven en Estados Unidos.

Es por ello que en *Crisis* Majfud abraza la totalidad de la realidad latinoamericana en el imperio estadounidense, incluyendo los hechos más tristes, más bajos. Todas las clases sociales latinoamericanas aparecen en la novela de manera intencional, pues permiten que el lector recapacite, sea desde un punto de vista filosófico sea desde una perspectiva social, sobre la compleja relación entre migración y globalización.

Por consiguiente, gracias a las características estructurales de esta novela mosaico, Majfud también efectúa observaciones morales que contribuyen al conocimiento y a la comprensión de la época contemporánea. *Crisis* es una obra revolucionaria, un constato sombrío del retablo de una decadencia cuyo origen es el maniqueísmo pragmático de la globalización que reduce a la categoría de negativo o inferior todo lo que no "cuadra" con la mecánica social de la nueva sociedad civil planetaria.

El autor uruguayo está consciente de que la "crisis" es un elemento importante de su novela, por ello la detalla, la disecciona, expresando un extraordinario sentido de reflexión. La novela denuncia el *modus operandi* de una sociedad basada en la explotación, la especulación, la tortura, el miedo y la segregación, convirtiéndose en un testimonio socio-histórico sobre la gran prisión global en la que se encuentran encerrados todos los personajes.

3. ASOCIADOS POR UNA LENGUA ENTRE EL PARADÓJICO CAOS HEGEMÓNICO Y EL CLIENTELISMO LOCAL

Ciertamente, *Crisis* es la obra de un autor observador. Desde el profesional universitario hasta el más humilde campesino, los personajes de la obra son sacados de situaciones cotidianas. Representan la lucha por la integración y por la sobrevivencia en una tierra extranjera. No hay espacio para el plano fantástico en *Crisis*, la novela es una verdadera

recreación de la realidad, un tipo de realismo analítico y visionario. Jorge Majfud hace visible aquello que muchos lectores "no comprometidos" tratan de ignorar: el caos de la hegemonía. *Crisis* es una novela de revelaciones que recrea el universo contemporáneo por medio de la concatenación entre la historia personal de sus personajes y el contexto geopolítico estadounidense-hispanoamericano.

A pesar de que existen alusiones a las diferencias entre nacionalidades latinoamericanas, que se puede notar por el retrato de los personajes que refleja la existencia de diversas etnias dentro la grande masa "latina", *Crisis* también defiende una identidad colectiva hispanoamericana, cuyos cimientos radican en la lengua común, evitando que sea sustituida por la cultura anglosajona dominante y anfitriona. Así el español se convierte en un verdadero factor identitario.

> La lengua es un factor más importante de lo que parece, algo que sólo se aprecia en su totalidad cuando se atraviesa esa experiencia. […] Hay varios elementos culturales que compartimos, pero el mayor, por lejos, es el idioma castellano, es eso que convierte a cualquier extraño en casi un familiar, en un viejo amigo. El idioma es memoria viva. En ninguna otra parte del mundo uno puede sentir, como en Estados Unidos, que el español es la patria, en el mejor sentido de la palabra, totalmente despojado de militarismos y manipulaciones políticas[4].

De esta manera, Majfud inscribe en su escritura una posición explícita frente a la crisis, articulando la novela dentro de las características de la literatura del compromiso hispanoamericano. La perspectiva interpretativa de Majfud en lo que concierne al polémico argumento de la migración apunta hacia la grave brecha creada por la relación centro-

---

[4] Palabras de Jorge Majfud en José Sarzi Amade y Leonor Taiano Campoverde, «La escritura sin anestesias de un uruguayo universal: Entrevista a Jorge Majfud». Publicado el 8 de junio de 2016 en Mito | Revista Cultural, nº.34 – URL: http://revistamito.com/la-escritura-sin-anestesias-de-un-uruguayo-universal-entrevista-a-jorge-majfud/

periferia, es decir anglo-americano *versus* hispanoamericano. Los personajes que desfilan en *Crisis*, provienen de diferentes países de América, pero el único factor que los acomuna es la lengua y la "homologación" que la sociedad anfitriona hace de ellos.

Efectivamente, Estados Unidos desempeña un papel primordial en el mensaje mismo de la obra. *Crisis* reflexiona sobre "el mundo real de la ficción" estadounidense, introduciendo en esta las experiencias de mujeres y hombres que se sienten ajenos a los códigos de un lugar en el que conviven la riqueza y la miseria, el respeto a la vida y la pena de muerte, la búsqueda de la paz y el negocio de la guerra, el cosmopolitismo y el localismo, la religión y el materialismo.

> Si hay en el mundo un país que es asociado casi por unanimidad con el materialismo ese es Estados Unidos. No obstante, dice Susana, si comparamos este país con cualquier otro en América Latina, en Asia o en Europa en ninguno encontraremos tantas iglesias y en casi ninguno tantos asistentes a los templos de Dios los domingos. Particularmente en el sur, la gente no pregunta si crees en Dios o si tienes iglesia, sino a qué iglesia vas cada semana. No poseer un auto o no tener una religión con su respectiva iglesia hace derivar las miradas de los curiosos. Nadie es tan pobre en Estados Unidos como para no tener un auto y una religión[5].

De tal manera *Crisis* nos invita a leer la migración desde una perspectiva marcada por el sofisma de la globalización. Sus personajes son el símbolo del encuentro periferia-centro y sirven para ir más allá de la estereotipada búsqueda del *American dream*, por tanto que permiten analizar el papel del migrante latinoamericano en un sistema marcado

[5] Jorge Majfud, *Crisis*, Baile del Sol, 2012, p. 51. Todas las citaciones han sido tomadas de esta edición. Por consiguiente, en las próximas citaciones me limitaré a mencionar el título de la obra y el número de página.

por políticas hegemónicas paradójicas[6] y por la dictadura del capital.

> La dictadura del capital, en cambio, no se llama "dictadura del capital". Adopta mejores nombres como "democracia", "libertad del mercado" y hasta "libertad" a secas, sugiriendo que se trata de la libertad del individuo y de la humanidad. Por eso digo que el capitalismo no ha sido el peor de los sistemas que ha parido la historia. Sí el más hipócrita, pero no el peor[7].

Nacional o extranjero, todos los habitantes de Estados Unidos están sujetos a la dictadura reductiva del capitalismo que también ciñe al microcosmos de *Crisis*, pues sus personajes forman parte de una grey disciplinada y sumisa que camina y se mueve en torno al capital. De hecho, *Crisis* toma en cuenta el concepto de papel social concebido como modelo comportamental fuertemente relacionado con normas y expectativas basadas en el estatus. La carencia de individualidad de todos los integrantes de una sociedad que se encuentra en crisis encierra un hecho filosófico-social de gran significación que se resume en una simple frase: El ser humano no puede modificar la realidad. Por consiguiente, los migrantes de *Crisis*, incluso aquellos que desearían transformarla, no tienen potestad para hacerlo.

> Y también los olores y los cuadros y los pisos de cerámica y el paisaje por la ventana y la chica que aparecerá y te sonreirá. Será siempre esa misma sonrisa que irá incluida en el mismo menú y al mismo precio y no te importará porque sabrás que estás pagando para que te sonría, amable, linda, casi como si te simpatizara. Como si te

[6] Efectivamente, la paradoja americana, trascendental para entender el contenido de *Crisis*, es examinada constantemente por personajes que representan al intelectual perplejo ante la naturaleza bipolar de la globalización: los Ernesto y Susana Ocampo, autora de La máscara, quienes por medio de sus críticas al proyecto imperial estadounidense cuestionan los fundamentos de su pragmatismo inconsistente y dual.
[7] *Crisis*, p. 23.

> conociera. Porque en el fondo ya te conoce. Te ha sonreído antes en otros rostros como el tuyo que para ella es el mismo rostro. Y en el fondo sabrás que no es sincera pero ella no lo sabe y a ti tampoco te importará […][8]

Es por ello que resulta revelador el hecho de que la mayor parte, por no decir la totalidad, de los personajes de *Crisis* provienen de países hispanoamericanos que han sido intervenidos por la potencia septentrional, pues se puede entender que, sin mencionar el concepto del "destino manifiesto estadounidense", o la noción de "imperio de la libertad" y sin aludir a los términos Big stick, lucha anticomunismo, control del narcotráfico, batalla contra el terrorismo o contra el populismo de izquierda, Jorge Majfud presenta la migración de sus personajes como una consecuencia de las políticas expansionistas estadounidenses que a lo largo del tiempo han mutado su nombre, pero no su intención, pues siempre han servido para justificar intervenciones militares que han generado masacres, desapariciones forzadas, nacimiento de grupos paramilitares, desestabilización, pobreza y desplazamiento humano.

> HUNTER: … luego, muchos años después en El Salvador, un presidente republicano, Ronald Reagan, brindó una barda para protegerlos mientras tenían elecciones libres, que trajeron la libertad a ese país. Fueron dos partidos distintos, pero estoy hablando del partido de la libertad, el Partido Republicano…[9]

Aunque *Crisis* demuestra que la estructura sociopolítica latinoamericana ha sido en gran parte "conducida" por la potencia del norte y entre los migrantes no hay ninguno que denuncie abusos del castrismo, su contenido no debe ser tildado de parcializado, pues presenta una gran objetividad. Efectivamente, *Crisis* no es una obra que ve en Estados Unidos o en el capitalismo el mal absoluto, pues en la novela se

[8] *Ibídem*, p. 13.
[9] *Ibídem*, p. 25.

concibe la contraposición capitalismo-socialismo como una falacia que ha servido para alimentar una mafia política internacional por medio de la creación de enemigos que sirven para manipular a las masas, incluyendo las latinoamericanas.

> Si viviera seguramente andaríamos medio peleados, tal vez por alguna discusión política ¿Por qué te metiste en eso? ¿Cómo no te diste cuenta que también los rusos tenían su dictadura, sus propios crímenes, su propia mierda?[10]

Es probablemente la búsqueda de la objetividad que hace que *Crisis* también culpabilice a los gobiernos fantoches que, sin ningún fin patriótico, sometieron a Latinoamérica al despotismo del capital con excusas fetiches que trajeron consigo la fragilidad económica por medio del desmantelamiento de las industrias locales, la desnaturalización de las empresas estatales, el desempleo y el aumento de las distancias sociales.

> Hace una punta de años que estoy de este lado. Me vine después de Salinas. Mi pueblo no existía en el mapa hasta que llegó él. Vivíamos de hacer camisas y pants. En el pueblo todos tenían una maquinita de esas que hacían los puntos y vivíamos bien. Hasta que dijeron que el presidente iba a pasar por Guanajuato y alguien tuvo la linda idea de invitarlo para que viera el progreso del pueblo. Y cuando Salinas vio que trabajábamos lindo mandó a que nos cobraran impuestos […] y de a poquito aquello fue para abajo. Y por si fuese poco […] llevaron chinos al pueblo […] Así que si esto salía doscientos pesos los chinos lo hacían por cincuenta. Después puse un puestito de tacos y refrescos y me cayó la familia, diciendo que tenía que pagar mil pesos por la protección […] Yo me reí hasta que un vecino me dijo que ya había muerto uno así, que mejor les pagara. Y ¿de dónde iba a sacar yo si recién empezaba? Todo eso terminó de liquidar el trabajo en el pueblo y tuve que venir. Y con todo que extraño y no me acostumbro. Mire usted, cuánto tiempo hace ya que me

---

[10] *Ibídem*, p. 105.

> vine para este lado a piscar frutas y no me acostumbro. Ni inglés puedo hablar más que lo necesario para la chamba[11].

En este contexto, marcado por el clientelismo local y la globalización, *Crisis* nos recuerda que la migración es simplemente una de las tantas búsquedas de un antídoto para contrarrestar la catastrófica metamorfosis que está sufriendo América Latina debido a los intereses ocultos de un sistema hegemónico en el que las elites locales sí benefician de las ventajas de una economía global, mientras que los ciudadanos de a pie se ven obligados a buscar la alternativa del éxodo, formando parte del fenómeno de la "transmigración latinoamericana" hacia los Estados Unidos, la cual se caracteriza por su incertidumbre, clandestinidad y segregación.

Es lamentablemente la fusión de la paradoja hegemónica y la corrupta sumisión de los gobiernos hispanoamericanos que convierte al latino en un ser desprovisto de cualidades extraordinarias, ya que a pesar de que su itinerario de vida posee elementos de lo que desde el período clásico podrían ser atribuidos al héroe que inicia un viaje en búsqueda de la tierra prometida, su peregrinación hacia lo hostil y desconocido, sus aventuras y tribulaciones no lo transforman en un verdadero experto del mundo, sino que reafirman su condición de víctima subordinada.

Efectivamente, aunque los personajes de *Crisis* recorren desiertos, encuentran una sociedad desconocida, combaten contra los "monstruos" de los abusos laborales y las leyes inhumanas, su viaje no constituye un itinerario cognoscitivo, puesto que desemboca en el desconocimiento de la individualidad y la asimilación a la gran máscara del "latino".

---

[11] En este párrafo Majfud hace alusión a las políticas adoptadas durante el polémico gobierno del mexicano Carlos Salinas de Gortari, quien fue responsable del desvanecimiento de más de mil empresas paraestatales y de la desaparición del Banco de Crédito rural. En *Crisis*, Salinas es el paradigma del gobernante latinoamericano que ha permitido que la economía nacional sea colonizada por los intereses de ciudadanos extranjeros y perjudicada por las mafias locales. *Crisis*, p. 71.

Si bien muchos de los "migrantes majfudianos" podrían ser considerados como derivados contemporáneos de Ulises, arquetipo del individuo que debe errar por el mar y la tierra en una peregrinación que parece un castigo, en estos no hay ninguna exaltación del ser. Si analizamos el trayecto del migrante latinoamericano de *Crisis*, específicamente del ilegal, veremos que, al igual que el itinerario de Ulises, está marcado por la persecución, pero a perseguirlo no es Neptuno, sino las instituciones hegemónicas.

Las dificultades de los personajes de *Crisis* no son pruebas que le permiten confirmar su propia dignidad, inteligencia o capacidad para superar los obstáculos, son simplemente evidencias de un determinismo mundial que los convierte en los desafortunados Ulises post-heroicos, cuya llegada a Estados Unidos tiene lugar cuando el imperio ya ha creado sus mitos fundadores basados en una identidad anglosajona-protestante que trata de hacer desaparecer el usurpado pasado hispánico- católico, que por herencia postcolonial el migrante hispanoamericano representa.

Es por ello que la imagen del "latino migrante" se aproxima mucho más al arquetipo del judío errante que al de los héroes de la mitología greco-latina, pues se asimila a la imagen del hombre denigrado, que está destinado a vagar hasta la eternidad, tratando de echar raíces en sociedades y culturas que supuestamente no le pertenecen.

El latino ha sido condenado a ser el personaje secundario de la sociedad, el representante de la pobreza y de la marginación. A veces su destino está marcado por una rebeldía que viene aplacada, a veces por un servilismo conformista que lo convierte en un arquetipo social de pobreza y fracaso.

4. EL COYOTE: EL TRISTE PAPEL DEL "MOISÉS" HISPANOAMERICANO

Por medio de las historias de los migrantes, *Crisis* recuerda que el cruce de la frontera mexicano-estadounidense no está

marcado por la caída del maná del cielo mientras atraviesan el desierto, los latinoamericanos no encuentran una tierra de leche y miel, el Río Bravo no se abre como sucedió con el Mar Rojo, no hay señales magnánimas que indiquen que los latinos son un pueblo escogido. El Dios del pueblo hispánico no los conduce hacia el triunfo o la liberación, sino que los lleva hacia la persecución legal. De hecho, el único apoyo que los latinos encuentran son las botellas de agua dejadas por los grupos de ayuda a los inmigrantes.

> El sábado 3 a la tarde tropezó con una botella de agua caliente, de esas que los perros hermanos tiran sobre el desierto a la espera de salvar algún que otro moribundo.
> El domingo se durmió muy despacio con la esperanza de no despertar al día siguiente. Pero despertó […]. Enseguida sintió el temprano rigor del sol, otra vez en su lento trabajo de chupar de su piel y de su carne y de su cerebro el agua que le había ganado a la suerte del día anterior[12].

De manera similar al éxodo del pueblo judío que contó con la presencia de su liberador Moisés, quien los ayudó a escapar de la tiranía de los egipcios y se afirmó como su primer legislador, o de la huida troyana guiada por Eneas, héroe predestinado a garantizar la continuidad de un pueblo, la migración latinoamericana también está, en su gran mayoría, marcada por la presencia de alguien que les permite atravesar desiertos y mares. Esta guía es precisamente el coyote, pero al contrario de Moisés, quien trae consigo la imagen del legislador y del libertador, o de Eneas, quien representa la conquista por medio de la lucha, este "tramitador" de los latinoamericanos no los conduce hacia la liberación, sino que los lleva hacia la clandestinidad y a la explotación laboral.

Oponiéndose al comportamiento del libertador de los hebreos y al héroe de los troyanos, el coyote no es solidario con la gente de su pueblo que sufre de pobreza y opresión. De

[12] *Crisis*, p. 11.

hecho, éste busca solamente lucrarse a través del viaje de sus paisanos, representando una versión degenerada de la figura del libertador de un pueblo. El coyote no encarna un instrumento divino que trae la salvación de sus "hermanos latinoamericanos", es simplemente una pieza que forma parte de un grande *corpus* de corrupción.

> En lo que iba de la temporada, se había ocupado de diecinueve mexicanos, ocho hondureños, cinco salvadoreños, dos colombianos y alguno de más al sur, un chiflado chileno o argentino en busca de emociones. Casi todos chaparros de espaldas anchas y cabezas cuadradas y bocas de piedra. Pocas palabras y mucha hambre y desconfianza. Les había dado de comer y un día[13].

Por consiguiente, la aparición de este personaje en *Crisis* presagia padecimiento o una preparación a la desgracia posterior. Efectivamente, el coyote representa la violación, la incertidumbre y el refuerzo de la marginalidad, pues forma parte de la cadena de individuos que pueden abusar de los desheredados de la globalización como bien lo ejemplifica *Crisis* con el caso de la primera Guadalupe que aparece en la novela.

Guadalupe de Blanco es presentada como una mujer joven y blanca que atraviesa el desierto. Aunque ya ha pasado la frontera, su tierra "prometida" aún está lejos y probablemente nunca la verá. Lupita siente las secuelas de una peregrinación fatigosa que en vez de llevarla a la libertad, la conducirá a la humillación. Efectivamente, la mexicana no es auxiliada por la intervención providencial de Dios, como los hebreos o troyanos durante su éxodo, sino por un coyote que terminará violándola[14].

---

[13] *Ibídem*, p. 12.

[14] La violación a las mujeres que cruzan la frontera es un hecho que lamentablemente sucede con frecuencia. Véase Ofelia Woo Morales, "Abuso y violencia a las mujeres migrantes", *Violencia contra la mujer en México*, México, Comisión nacional de los derechos humano, 2004, p. 71.

> Sus ojos se hincharon de lágrimas y espanto. Era joven la güerita y tenía labios blandos como la miel. Los ojos oscuros pero claros. ¿Cómo decirlo? La respiración agitada y sin arrugas. Como una respiración de placer pero ella no entendió así. Los inútiles grititos más suaves que irritantes. Por eso que se salvó, porque no soporto que al final no reconozcan un buen trabajo. Me había pasado tantas indias sin forma que no me iba a privar de ese angelito enviado por el cielo[15].

Con la violación de Guadalupe de Blanco, la güerita, Majfud no deja entre renglones el hecho que muchas hispanoamericanas que llegan a Estados Unidos tienen que pagar una suerte de peaje corporal para alcanzar el verdaderamente onírico ideal americano. Por consiguiente, la "crisis" humana que subsigue a la "crisis" económica se manifiesta fuertemente en el plano sexual por medio de maltratos y violencias. Si en las primeras páginas de la obra, la ya mencionada historia de María Isabel Vázquez Jiménez es una alusión a todos los hispanos que se endeudan para poder "ir al otro lado"[16], donde muchos terminan muriendo víctima de trabajos forzados, la Guadalupe güerita representa el riesgo sexual al que están expuestas las mujeres migrantes.

Sin embargo, *Crisis* no condena totalmente a este Moisés/Eneas "degenerado", ya que se trata de un episodio de violencia sexual en el que también se toma en cuenta la soledad a la que está expuesto el coyote y, en consecuencia, el por qué Guadalupe es una tentación. Jorge Majfud pone al lector delante de una situación incómoda, pues en el fondo ambos personajes son perjudicados por el sistema. Es así que *Crisis* no es un texto que nos induce a juzgar quién es bueno y quién es malo, sino que deja la puerta abierta a la reflexión del lector, ya que no se trata de una obra que se adecua al maniqueo conformismo moral, mas excava hasta las razones que llevan a una complicidad dolorosa entre el violador y la violada.

---

[15] *Crisis,* p. 12.
[16] *Ibídem,* p. 7.

> Se fue moqueando la niña […] Y la verdad que me arrepentí al poco rato. Esa niña necesitaba a alguien que la proteja y yo alguien como ella, una mariposa coqueteando entre las llamas de la lumbre, en vivo y en directo, y no acostarme todas las noches con su lindo recuerdo. Quién sabe si no tengo un hijo por ahí y no lo sé. O una hija.
> Quién sabe si dentro de quince años no me cruce con ella, livianita como una pajarita, rubiecita y linda así como era Lupita.
> Vida pobre la del coyote[17].

Es evidente que esta complicidad entre ambos se basa en el hecho de que el coyote está delante de una urgencia sexual-afectiva y la muchacha busca asilo por una noche. Majfud trata de implicar al lector en la búsqueda de una *ratio*, a convertirse en el intérprete del abuso. En la descripción de la belleza de la muchacha nada hay que la figure como una *femme fatale*, de hecho su abusador la describe como un "angelito". El *raptus* del coyote, la *brevitas* y la concentración esencial de la violación son elementos esenciales para atribuir la responsabilidad del juicio y el deber de interpretación al lector.

5. LA "DESHISPANIZACIÓN" DE LOS LATINOS NACIDOS EN USA

Además de analizar la manera cómo la geopolítica ha sido un factor decisivo para la migración latinoamericana, *Crisis* es el testimonio y la conciencia de la crisis contemporánea estadounidense, de la cual forman parte los inmigrantes y los descendientes de estos. La novela explica el por qué la recesión económica esconde una verdadera decadencia intelectual que ha conducido a la pérdida de individualidad, a la carencia de valores sociales y a la crisis existencial del ser humano. En el caso específico de los ciudadanos estadounidenses de origen latino, *Crisis* manifiesta que estos necesitan

[17] *Ibídem*, p. 12.

demostrar que han sufrido un proceso de "americanización" y de "deshispanización" para supuestamente integrarse a su tierra de nacimiento, pues el estatus del estadounidense de origen latino muchas veces se convierte en una mancha que debe ser eliminada.

De este modo *Crisis* se confirma como un *corpus* ideal para reflexionar sobre las cuestiones de identidad que corresponden a los jóvenes latinos nacidos en Estados Unidos, pues son personajes que viven una existencia "híbrida". Esta doble-cultura, o mejor dicho la doble-pertenencia, tiene efectos catastróficos en muchos de los personajes de la novela, haciendo difícil la total integración. Ese es, por ejemplo, el caso de Nacho Washington Sánchez[18], personaje que pierde la vida en una fiesta de adolescentes latinos nacidos en Estados Unidos. Se trata de un chicano que vuelve al colegio con casi veinte años de edad, después de haber pasado gran parte de su adolescencia trabajando en una fábrica de pollos.

Sin lugar a dudas, Nacho es uno de los personajes más reveladores y probablemente más verosímiles de *Crisis*. Se trata de alguien a quien le resulta complicado asumir su papel de "estadounidense de papel", pues su identidad étnica y la condición jurídico-social de su familia le incitan a rechazar los pequeños privilegios que le otorga el derecho de suelo. La crisis de Nacho proviene de su decisión de autodefinirse en base a la identidad que le corresponde por la sangre y no por aquella que le ha sido otorgada por el lugar de nacimiento. *Ius soli* versus *Ius sanguinis*, esa es su triste dicotomía.

Mientras Nacho representa al individuo que no logra autodefinirse como ciudadano estadounidense, George, su asesino, rechaza su identidad mexicana a pesar de que sus progenitores lo son. El joven homicida se deja guiar por la

[18] La historia de este joven, hijo de una pareja sin documentos, termina mal, pues es asesinado por el grupo de George, hijo de latinos con documentos. La excusa para el crimen fue la protección a la joven Lilian, aunque en realidad Nacho Washington no estaba interesado en ella, sino en su amiga Claudia. Más allá de la intriga que termina en homicidio, este episodio manifiesta uno de los motivos de mayor importancia de la obra: la crisis de identidad de los latinos nacidos en Estados Unidos.

imagen que la sociedad estadounidense tiene de los hispanos y relega su herencia cultural. George pone las distancias entre él, ciudadano estadounidense y "ellos", los mexicanos, entre los que incluye a Nacho, sin recordar que este también había nacido en Estados Unidos.

En efecto, George, al igual que otros personajes de *Crisis* entre los que pueden incluirse las Niurka Marcos y las Jennifer López, es un producto de una "alquimia" americanizadora y deshispanizante que lo induce a adoptar una máscara estadounidense, convirtiéndose en una suerte de "homúnculos" de la hegemonía.

De este modo, Jorge Majfud pone en evidencia que muchas veces la relación entre los estadounidenses de segunda generación y su patria está marcada por el deplorable servicio que ofrecen como "intermediarios" entre Estados Unidos y los migrantes hispanoamericanos. La triste función de estos ciudadanos de origen hispánico es descrita claramente en el capítulo que relata la llegada de la policía de migración a una fábrica donde trabajaban mujeres sin documentos.

> Las demás [mujeres ilegales] se callaron. La mujer de la Migra las estaba entendiendo desde el comienzo ¿Cómo no se habían dado cuenta, con esa cara de Niurca Marcos? El problema de las Niurca Marcos es que nunca se sabe si son latinas o americanas ni cuando abren la boca. No tienen acento cuando hablan inglés […], pero entienden hasta los más sutiles insultos en español. Pero si te las imaginas sin el uniforme y con el pelo sin teñir y sin los lentes de contacto celestes, enseguida te das cuenta de que son como nosotras. Por eso las contratan y por eso ganan tanta plata, son imprescindibles a la hora de cazar ilegales[19].

La relación entre Estados Unidos y sus "homúnculos" es muy estrecha, pues su carácter y personalidad han sido moldeados para convertirlos en defensores y guardianes del

---

[19] *Crisis*, p. 77.

país. De hecho, las Niurca Marcos y las Jennifer López de *Crisis* constituyen en un tipo de verdugo de los migrantes ilegales, son las ejecutoras públicas de la justicia y la causa de la separación de muchas familias. Ellas encarnan la función punitoria, el trabajo silencioso, pero efectivo, de la "purificación" de la ilegalidad.

Además de presentar casos de adhesión total a la etnicidad mexicana por medio de Nacho, de negación de los orígenes latinos con el personaje de George y el papel de cazadores de ilegales a través de las "Niurca" y las "Jennifer", *Crisis* pone a la luz otro triste aspecto que puede colegirse con la supuesta integración de los ciudadanos estadounidenses de origen latino: convertirse en la nueva carne de cañón para las intervenciones en Oriente Medio.

Este aspecto es representado a través de la historia de Tony Gonsález soldado de origen hispano que regresa mutilado después de haberse arrojado a una granada mal hecha para proteger a sus compañeros. Tony ha sido más desafortunado que George, pues no solo ha tenido que cercenar su hispanidad para afirmar su "americanidad", ha tenido que mutilar su cuerpo para convertirse en un "héroe" de la América post-heroica, ha sacrificado su integridad física mientras "su país" intervenía Irak, para al final ser pagado con una medalla de plata que da fe de su valor.

> Pero se enojó un día que me escuchó decirle a María José que no entendía por qué no le habían dado la de oro, siendo que arriesgando su vida salvó a cinco compañeros de armas de una muerte segura. La loca de María José, que es una liberal amarga, según Tony, había dicho o había sugerido, que de no ser latino hubiese recibido la de oro[20].

Tony Gonsález, quien evidentemente presenta un desorden de estrés postraumático, lucha para darle un significado a su vida después de convertirse en un mutilado de Irak. La historia de Gonsález, pone en evidencia que los "latinos" han tomado el puesto que durante la guerra de

---

[20] *Ibídem*, p. 46.

Vietnam ocuparon los angloamericanos de la clase trabajadora, es la prueba de que la lucha de los veteranos activistas ha dado una gran lección a las autoridades estadounidenses: los latinos son aquellos que deben ser reclutados para pelear en la guerra, no la *American White Working Class*[21]

6. JÓVENES DEL DREAM ACT: MERCENARIOS DE LA HEGEMONÍA

Adicionalmente, sin citar el *Dream Act*[22], *Crisis* nos recuerda que la guerra no solo es una alternativa para los ciudadanos estadounidenses de origen latino, pues también se ha convertido en una vía para la legalización de muchos jóvenes indocumentados que se han criado en Estados Unidos, como es el caso de Robert González[23], personaje que probablemente sirve para que Majfud retome ciertas tesis de Jorge Mariscal, experto en estudios chicanos, quien considera que el gobierno

[21] Efectivamente, *Crisis* da una mirada retrospectiva de la guerra por medio de los tres González: Tony Gonsález, Patrik Gonzáles y Robert González, estos permiten reflexionar sobre la función que los conflictos armados tienen para afirmar o adquirir los derechos de ciudadanía. Los tres personajes son la metáfora de la presencia latina en las intervenciones internacionales, el símbolo del hispano como instrumento para imponer el poder estadounidense en otros países. Al mismo tiempo, si pensamos que muchos de estos son hijos de gente que tuvo que dejar su país debido a las intervenciones angloamericanas en América Latina, podría concluirse que ellos constituyen una prueba más de la gran paradoja estadounidense.

[22] El *Dream Act* establece que aquellos jóvenes que aprueben tendrían que completar dos años de universidad o alistarse en las fuerzas armadas para conseguir la residencia: opciones donde lo más fácil, como afirma Jorge Mariscal, es el servicio militar porque no es costoso ni complejo si se terminó la secundaria en el país. Véase Youngro Lee. "To dream or not to dream: A cost-benefit analysis of the Development, Relief, and Education for Alien Minors (DREAM) Act". *Cornell JL & Pub. Pol'y*, 2006, vol. 16, p. 231

[23] Robert González de *Crisis* es un personaje que podría considerarse afortunado, pues según informan algunos estudiosos de la cuestión *Dream Act*, gran parte de los latinos obtienen la ciudadanía póstuma.

estadounidense busca soldados latinos para ir al frente de batalla, ahora que la Guerra en Irak es impopular[24].

Robert González, y todos aquellos que en la "vida real" se encuentran en su situación, ejemplifican otra de las tantas paradojas estadounidenses, pues mientras el Pentágono busca a jóvenes no ciudadanos para llenar las filas de las fuerzas de ocupación de Estados Unidos, otros trabajadores no ciudadanos, cuyas contribuciones económicas a la nación son innegables, son perseguidos y acosados por otras agencias del gobierno de Estados Unidos para ser deportados.

Los latinos se han convertido en blanco de los reclutadores porque en realidad los conflictos bélicos y todo su aparato tienen un componente de discriminación de clase social y económica. En *Crisis* la guerra es vista como una herramienta de perpetuación y afirmación de las diferencias estamentales estadounidenses. Al igual que los angloamericanos de la clase trabajadora fueron perjudicados por la manipulación de los reclutadores para Vietnam, los latinos son víctimas de un lavado de cerebro que les hace pensar que la guerra es el único camino para afirmar su pertenencia a EEUU y por ello adoptan un chauvinismo ciego que les impide advertir que solamente integran las tropas inconsideradamente expuestas a peligro de muerte en los conflictos internacionales.

7. CONCLUSIONES

Después de haber explorado brevemente algunos aspectos de carácter geopolítico, social y económico de *Crisis*, pude concluirse que la importancia de la obra radica en que ha sido escrita en la época correcta, pues son ya varios los años en los que el debate político estadounidense gira en torno a las

---

[24] Véase el estudio de Jorge Mariscal, "Latino/as in the U. S. Military" en *Inside the Latino/a Experience: A Latino/a Studies Reader*, New York, Palgrave/Macmillan, 2010, pp. 37-50.

cuestiones migratorias. De hecho, el compromiso literario de *Crisis* consiste en recordar acertadamente la estrecha conexión que existe entre la política exterior estadounidense y la diáspora hispanoamericana.

La obra descifra las causas de la transmigración no solo por medio de los reproches a las políticas intervencionistas de Estados Unidos, sino que también culpabiliza a los gobiernos latinoamericanos que contribuyeron al sometimiento de sus respectivos países por medio de la corrupción. De hecho, *Crisis* recuerda que la globalización beneficia solamente a las elites locales de los países latinoamericanos, mientras que conduce a la "integración desintegrativa" del pueblo llano, el cual encuentra como única alternativa la migración desesperada y masiva. El éxodo de los personajes manifiesta que el latinoamericano se ha convertido en el antihéroe de la sociedad global, pues sus tribulaciones solamente sirven para afirmar su papel de subordinado del determinismo mundial.

Es por este determinismo que la diáspora latinoamericana se inscribe en la continuidad de un trágico éxodo marcado por la imposibilidad de encontrar una tierra prometida, es la imagen de la derrota de todo un pueblo cuyo "Moisés", es decir el coyote, es un antihéroe que tampoco puede escapar a su condición de sometido en una sociedad de características distópicas.

Con esta perspectiva, Jorge Majfud individua las raíces sociales de la vulnerabilidad del migrante latinoamericano y su impotencia ante la globalización. Estos forman parte del conjunto de los "diversos" de la sociedad hegemónica estadounidense, su único valor radica precisamente en su "poco valor" ante los ojos de su país "anfitrión".

Crisis exterioriza el hecho de que en el *melting pot* septentrional existe recelo hacia la cultura latina que vive de una manera opuesta al estilo angloamericano. En consecuencia, Estados Unidos solamente concibe la integración de los hispanos por medio de un proceso de "americanización" y "deshispanización", principalmente de los ciudadanos estadounidenses de origen latinoamericano, quienes, según la novela, necesitan demostrar que han

logrado alcanzar la tan aspirada "americanización" para supuestamente integrarse a su tierra de nacimiento, aunque sea desempeñando los papeles más viles como el de "cazadores de ilegales" o el de ofrecerse como "carne de cañón" para el ejército estadounidense.

El convertirse en "carne de cañón" en las intervenciones de la armada estadounidense constituye un "modo de integración" no solo para los ciudadanos estadounidenses de origen latino, sino para aquellos jóvenes del *Dream Act*, quienes ven en el ejército una vía de legalización. Con las alusiones a la participación de jóvenes latinos en las campañas estadounidenses de Oriente Medio, la obra pone a la luz la incongruencia de un sistema que condena a la sociedad latinoamericana por violenta, pero naturaliza a los ilegales que aceptan convertirse en mercenarios del sistema.

Crisis demuestra que la decadencia económica es uno de los tantos aspectos de una decadencia humana que se caracteriza por la eliminación de la figura del héroe, pues simplemente crea siervos de los intereses del sistema. Los latinoamericanos nacidos en Estados Unidos, los naturalizados estadounidenses y los migrantes —legales e ilegales— son una suerte de productos derivados del orden hegemónico, ya que forman parte de un tipo de alquimia liberal.

Tomando en cuenta este último aspecto, *Crisis* sugiere que la recesión económica esconde una verdadera decadencia intelectual que ha conducido a la pérdida de individualidad, a la carencia de valores sociales y a la crisis existencial del ser humano, pues nos encontramos delante de un sistema constituido por una grey disciplinada y sumisa que desempeña su papel económico-social.

Es así que la carencia de dimensión épica de *Crisis* pone a la luz la "deshumanización" de la sociedad contemporánea. La novela demuestra que la odisea latinoamericana en la "tierra del tío Sam" también está guiada por la dualidad de un sistema pragmático que, por una parte, necesita extranjeros para bajar los salarios y resolver la escasez de mano de obra que caracteriza determinados oficios y, por

otra, los priva de los derechos de ciudadanía, condenándolos a la segregación.

No hay final feliz en *Crisis*. El sueño americano es una triste quimera. Con esta obra Majfud destruye la imagen de Estados Unidos como tierra de la integración, del trabajo y del éxito. *Crisis* es la historia de fracasos, de decepciones, es la afirmación que Estados Unidos no es la tierra prometida de los latinoamericanos.

En suma, los personajes de *Crisis* son en cierto modo arquetipos de la condición latina en el mundo global, constituyen las víctimas de la violencia hegemónica, aunque en muchas ocasiones no estén conscientes de ello. De hecho, *Crisis* es un retrato existencial del migrante latinoamericano contemporáneo, demostrando que la *intentio autoris* busca ir más allá de la dimensión literaria del tópico del éxodo, adaptándolo perfectamente a la realidad histórica del mundo globalizado en el que está ocurriendo la diáspora latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA-TERESA, ALBERTO, "Crisis", *Revista Viento Sur*, no 126. Enero 2013, p. 127.

ISHERWOOD, CHRISTOPHER, "California is a tragic country". *American Culture: An Anthology of Civilization Texts.* London-New York: Routledge, 2008. 201-208.

LEE, YOUNGRO, "To dream or not to dream: A cost-benefit analysis of the Development, Relief, and Education for Alien Minors (DREAM) Act". *Cornell JL & Pub. Pol'y*, 2006, vol. 16: 231.

MAJFUD, JORGE, *Crisis.* Tenerife: El baile del sol, 2012.

MARISCAL, JORGE, "Latino/as in the U. S. Military", *Inside the Latino/a Experience: A Latino/a Studies Reader.* New York: Palgrave/Macmillan, 2010. 37-50.

MORALES, OFELIA WOO, "Abuso y violencia a las mujeres migrantes". *Violencia contra la mujer en México.* México: Comisión Nacional de Derechos Humanos, 2004. 71-84.

PÉREZ VEGA, DAVID, "Crisis, por Jorge Majfud", *Desde la ciudad sin cines*, 2014,

http://desdelaciudadsincines.blogspot.com.es/2014/06/crisis-por-jorge-majfud.html

SARZI AMADE, JOSÉ Y TAIANO CAMPOVERDE, LEONOR, «La escritura sin anestesias de un uruguayo universal: Entrevista a Jorge Majfud». 8 de junio 2016 en *Mito Revista Cultural*, nº.34 –Web http://revistamito.com/la-escritura-sin-anestesias-de-un-uruguayo-universal-entrevista-a-jorge-majfud/

El desarraigo en las biografías de los cuentos de Oscar Collazos

Mario Ramírez-Orozco
Universidad de La Salle.

Resumen: Indagar el desarraigo en la cuentística del colombiano Oscar Collazos es encontrar una realidad llevada a una literatura que expone el malestar en las biografías que elabora la distancia. Desde un camino de doble vía, circular, de quien se va y de quien regresa, se cifra la identidad roída de quienes buscan realizar la utopía de la felicidad en lugares imaginados por el artificio de la esperanza. Al encuentro de una vida si no mejor, por lo menos distinta. Así desde el "no lugar" de Marc Augé se intenta interpretar cómo el exilio, nunca voluntario del todo, de los cuentos de Collazos conducen a un espacio-tiempo guiado por el límite de la nostalgia de una intimidad que confronta los sueños en vigilia de sus personajes, con el acontecer de un mundo distinto que no los espera y les guarda inquietantes sobresaltos.

Palabras clave: desarraigo, no lugar, exilio, nostalgia, literatura colombiana

Abstract: To inquire about the theme of uprooting in the short stories of Colombian writer Oscar Collazos is to be confronted with reality taken to the field of literature, the latter being entangled with discomfort explored in biographies written by distance. In a two-way street, in circular motions, in the path of the one who leaves and comes back, the corroded identity of those who search for the utopia of happiness is encoded in places imagined by the artifice of hope. 'Collazos' short stories contain characters who are looking for a life that is, if not better, at least different. Drawing on Marc Augé`s concept of "non-lieu", this text examines how exile —which is not always voluntary in the stories of Collazos—crafts a

space-time guided by the nostalgia of intimacy. The daydreams of these characters are thus confronted with the development of an alien world which does not await, but holds in store unsettling events for them.

Keywords: uprooting, non-places, exile, nostalgia, Colombian literature.

Hay gente que viene, quiere volver
Otros que se van, quieren luchar
Otros han venido, para mirar
Otros a reír y otros a llorar

Milton Nascimento en *Encuentros y despedidas*

Introducción

El aporte de los escritores latinoamericanos sobre el sentido de la distancia, desde el exilio geográfico o el silencio y temores de sus personajes, se enmarca en un contexto de experiencias traumáticas propias, en donde la llegada a un *no lugar*, dejó de ser el lugar de tránsito que plantea Marc Augé para convertirse en un sitio sin contexto ni tiempo, en donde la nostalgia y la angustia del no retorno significan la traición a una realidad social y política de la que no es posible escapar a través del desprendimiento, característica del turista o del viajero quienes regresan cargados de imágenes y buenos recuerdos.

Más aún si se reconoce un momento político social específico, las décadas de los años sesenta y setenta, y la consecuencia directa contra un amplio número de intelectuales y

académicos quienes, incluso alejados del activismo militante, padecieron la persecución no sólo personal y familiar sino en contra de sus ideas y sus escritos. (Giraldo: 15) Aunque para algunos el punto de partida pareciera voluntario, fue su compromiso político, como es el caso de Oscar Collazos, quien se obligó a aplazar el retorno a su país por muchos años, pues su estadía como burócrata en un país socialista, casi con seguridad, como le ocurrió a otros escritores de su país, le equivaldría el acoso o la persecución.[1]

De ahí la importancia en procurar la huella de esa experiencia en sus personajes para contrastarla con algunas reflexiones sobre los sentidos del desarraigo y las formas como la supuesta transitoriedad del exilio se convierte en un sino permanente, como pérdida del lugar histórico, y el que ni siquiera será superado por el apacible retorno en tiempos de calma.

DE PUERTO EN PUERTO

Oscar Collazos nació en 1942, en Bahía Solano, departamento del Choco y falleció en Cartagena de Indias, en 2015. A edad muy temprana comenzó su periplo viajero desde su nativo puerto en el mar Pacífico colombiano, con un viaje a otro puerto, el de Buenaventura, en el departamento del Valle del Cauca, impuesto por un traslado laboral de su padre. Allí, en el puerto de carga más importante de su país, vivió años cruciales que marcarían siempre su identidad de escritor en movimiento.

La inquietud de su madre por un futuro distinto propició que con menos de veinte años Collazos viajara a

[1] Es necesario recordar que en su país estaba el antecedente de la implicación subversiva de Gabriel García Márquez, razón por la que se vio obligado a solicitar asilo en la embajada mexicana en Bogotá en marzo de 1981. Ver Mario Velázquez Suárez. *El asilo, institución que prestigia a México. Caso Gabriel García Márquez* en http://www.diplomaticosescritores.org/obras/ADEMarioVelazquesElAsilo.pdf [consulta del 2 de Octubre de 2016]

Bogotá a realizar estudios de sociología, los que pronto abandonaría, para marcharse a Cali, en donde forjó un destino diferente al de la mayoría de sus coterráneos ligados a los humildes trabajos portuarios. Luego se acercó a la militancia política y así, siendo todavía muy joven, a principios de los años sesenta, recogió sus impresiones de un viaje que realizó por los países europeos del entonces bloque socialista.

Además, motivado por su cercanía a la vida del mar, esa patria universal, Collazos buscó siempre habitar en lugares que recordaran el puerto inicial de su infancia, justificándolo al señalar que "mi infancia y adolescencia transcurren en un puerto. Los puertos por pequeños que sean, son el mayor de los símbolos de cosmopolitismo" (García, 2004), razón que marcaría su vida y lo motivaría a buscar otros horizontes: Primero al quedarse por unos años trabajando en la Casa de las Américas en La Habana, otro puerto. Después, por poco tiempo, viviría con sobresaltos económicos en París, para llegar más adelante a fundar una familia en Barcelona con la escritora catalana Nuria Amat y residir en ese puerto catalán la mayor parte de su exilio voluntario. Y regresar después de casi cuarenta años a Colombia, en 1989, primero a Bogotá y, al poco tiempo, decide establecerse con su nueva esposa Ximena Rojas en el puerto de Cartagena de Indias, en donde murió.

MÁS CERCA DE LA REALIDAD

La aparición literaria de Oscar Collazos en el panorama literario colombiano tuvo como principal antecedente sus vínculos con del prestigioso dramaturgo Enrique Buenaventura en la ciudad de Cali, adaptando obras teatrales en el Teatro Experimental de Cali TEC, quien le permitió de manera generosa un espacio y tiempo para su dedicación a la escritura.

Sin embargo, fue en 1970, mientras Collazos dirigía el Centro de Investigaciones Literarias de La Casa de las Américas, en

Cuba, en reemplazo de Mario Benedetti, cuando en las páginas del prestigioso semanario *March*a de Uruguay apareció su artículo "La encrucijada del lenguaje", un hecho central que le abrió las puertas de la crítica en el ambiente literario continental por el debate político literario que propiciaron las tesis centrales de su artículo, con los escritores Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, figuras centrales del Boom literario y del ambiente político de América Latina, quienes le contestaron con polémicos artículos en torno al compromiso político del escritor, los que pronto serían publicados en una compilación bajo el título *Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura*.[2]

En paralelo a su producción ensayística Collazos desarrolló una sólida escritura en prosa ligada al compromiso político inmerso en una alta exigencia estética y de estilo que, según el autor, ganó fuerza gracias no sólo a las influencias reconocidas y aceptadas como la de Mario Vargas Llosa (García 2004) y "de escritores como Cortázar, Salinger, Hemingway, Joyce, Cabrera Infante, William Saroyan", sino a algo que para él y sus críticos fue de máxima importancia: "… quizá el mundo que recreaban". (Ortíz, 2015). Es decir, en su escritura empezaron a fluir elementos de realidad entremezclados con una presencia intertextual de fuerza sutil, pero en la que siempre fueron predominantes los hechos y sus contextos sociales.

Lo que se explica porque, a pesar de la cercanía a Gabriel García Márquez, la intención de Collazos nunca fue emular el realismo mágico sino tomar el camino de una forma de realismo crudo y, más bien, como alguna vez lo explicara Mario Benedetti: "La realidad parece haberse convertido en una innegable provocación para los narradores colombianos. Unos, como García Márquez, tienden a hacerla mito; otros,

---

[2] *Literatura en la revolución y revolución en la literatura ¡Polémica]* (México: Siglo XXI Editores, 1970). Contiene: "Encrucijada del lenguaje" y "Contrarrespuesta para armar" de Oscar Collazos; "Literatura en la Revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar" de Cortázar y 'Luzbel, Europa y otras conspiraciones" de Mario Vargas Llosa.

como Oscar Collazos, a desmitificarla", (Ortiz: 2015) y en particular por su capacidad de mostrar la crudeza de unos hechos que estaban descartados del ambiente literario colombiano y los que parecían destinados a quedarse la crónica roja o en la página judicial de los periódicos a través de un estilo impecable y la fuerza de la riqueza de la oralidad de lugares situados en los bordes, entre la marginalidad y los olvidos.

Algo que se manifiesta desde los comienzos de Collazos, con algunos cuentos en tono "realista", con el lanzamiento, en 1966, de su primer libro de cuentos *El verano también moja las espaldas*. Más adelante, sin nunca dejar la producción cuentística, presentó el ensayo *Disociaciones y despojos,* una profunda autobiografía publicada en 1974, en donde revela los avatares sociales e individuales de los lugares de sus vicisitudes, hasta que lanza en 1975 su primera novela, a la que tituló *Crónica de tiempo muerto*. [3]

---

[3] Entre las obras más representativas de Oscar Collazos se destacan sus compilaciones de cuentos: *El verano también moja las espaldas* (1966), *Son de máquina* (1967), *Esta mañana del mundo* (1969), *A golpes* (1974), *Biografía del desarraigo* (1974) *Fragmentos del pacífico* (1993), *Invitada del tiempo* (1997), *Adiós Europa, adiós* (2000) y *Cuentos escogidos* (2011). Entre sus novelas publicadas están *Crónica de tiempo muerto* (1975), *Los días de la paciencia* (1976), *Memoria compartida* (1978), *Todo o nada* (1979), *Jóvenes, pobres amantes* (1983), *Tal como el fuego fatuo* (1986), *Fugas* (1988), *Las trampas del exilio* (1992) *Adiós a la virgen* (1994), *Morir con papá* (1997), *La modelo asesinada*; *El exilio y la culpa* (2002), *Batallas en el monte de Venus* (2004), *Rencor* (2006), *Señor Sombra* (2009), *En la laguna más profunda* (2011), *Tierra quemada,* 2013, además de *La ballena varada* (1994), dedicada a los lectores más jóvenes. En su obra ensayística son importantes: *Disociaciones y despojos* (1974), *Los vanguardismos en la América Latina* (1977), *Textos al margen* (1979), *Malraux* (1982), *García Márquez: la soledad y la gloria, su vida y su obra* (1983) y *Epístolas: sobre arte, educación y democracia* (2011) y, como editor, la *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina* (1970). En periodismo, junto a sus miles de artículos publicados en diarios de Colombia, España y México se relievan sus selecciones periodísticas como *Para un final de siglo* (1991), *La bella y la bestia* (1998) y otras de alto contenido crítico y de investigación, sobre políticos corruptos con crítica a la pasividad social, entre ellas, *Cartagena en la olla podrida* (2001), las entrevistas *El poder para quién: Serpa, Sanín, Uribe, Garzón y Betancourt responden* (2001) y *Desplazados del futuro* (2003). Con Umberto Valverde, publicó *Colombia, tres vías a la revolución: Partido Comunista, Gilberto Vieira,*

Una obra que en su conjunto comparte una posición política no militante que se apropia de la voz de los más desfavorecidos, justificada por el origen social fuera de las élites, más de provincia, de la mayoría de escritores que se pudieran considerar post-garcíamarquianos, pues como lo explica su amigo y escritor Umberto Valverde:

> Los escritores decidimos vivir y estar al lado del país real: el país de la noche y los orilleros, el país de los desheredados y las prostitutas que se rebuscan su sobrevivencia en las esquinas, el país de los gamines y de quienes, a pesar de todo, decidieron triunfar más allá de las fronteras, el país de la rumba, que no se entrega a la tristeza, sino al placer y al frenesí, el país que no cree en nada sino en sí mismo, en la imaginación y en la lucha cotidiana, en ese inventarse la vida todos los días porque no hay otra salida ni otra posibilidad. (859)

Refiriéndose a un grupo de escritores, casi todos nacidos en la década de los cuarenta, que junto a Oscar Collazos, estuvieron en esa línea alejada de lo mágico. Algunos desde fuera de Colombia como R.H. Moreno-Durán, Luis Fayad y Ricardo Cano Gaviria; otros, desde una especie de exilio interior, como Darío Ruiz Gómez, Fernando Cruz Kronfly, Policarpo Varón, Nicolás Suescún, Roberto Burgos Cantor y Rodrigo Parra Sandoval.

MOIR, Francisco Mosquera y Tendencia Socialista, Ricardo Sánchez (1973) y en coautoría con varios autores publicó *Arte y cultura democrática* (1994). Además, la calidad y vigencia de su obra permitió la publicación de la antología de sus *Primeros cuentos: 1964-1968* (1993), de *Cuentos escogidos: 1964-2006* (2010) y de una recopilación de *Textos escogidos: columnas, cuentos, novelas*, (2011).

LOS DESGARRAMIENTOS EN EL TIEMPO Y LA DISTANCIA

El corpus de los cuentos analizados son parte de la compilación elaborada por el Ministerio de Cultura de Colombia, dentro de la colección Biblioteca Afrocolombiana, y titulada: *Cuentos escogidos (1964-2006)*.[4] Entre ellos, son fundamentales para comprender ese malestar propio de biografías marcadas por la distancia que se puede encontrar en algunos de sus cuentos, en particular en los reunidos en el libro *Biografía del desarraigo* (1974) y los que aparecen intercalados en los libros *Son de máquina* (1967), *A golpes (1974) y de Adiós Europa, adiós (2000).*

En los que se resalta una de las principales apuestas del escritor chocoano: el seguimiento de las experiencias sobre diversas formas de desarraigos. Ya que Collazos no se limita a las historias producidas por el desplazamiento geográfico sino que presenta también el desarraigo efecto de la partida de un amor insatisfecho, sea por la pérdida de la gloria deportiva, por las cronologías distantes, por los vínculos deshechos en la familia y de la nostalgia de una juventud que jamás regresará. Un desarraigo mucho más complejo que el simple desplazamiento físico, el de la distancia, para mostrar también el producido por un desplazamiento mental, el del tiempo.

Pero sobre todo por el desarraigo producido por la división en dos lugares y en dos tiempos que se "viven" de manera simultánea y que, como lo indica Augé en parte de la "presencia del pasado en el presente que lo desborda", (81) independiente de la voluntad personal, produciendo un desequilibrio en la medida en que el tiempo se va alargando y el lugar de partida, en el pasado, se va quedando sin la presencia del desarraigado.

En la mayoría de sus cuentos, casi todos relacionados con las distancias y los tiempos, se percibe la transversalidad de los traumas generados por el desarraigo. Por un lado la

---

[4] En adelante se citarán los cuentos provenientes de Oscar Collazos (2010) *Cuentos escogidos (1964-2006)*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Colección Biblioteca Afrocolombiana, así: (CE: número de página)

dislocación asociada siempre a la sensación de destiempo. En los que el aquí y el ahora sufren un desplazamiento desde lo externo: el lugar y la fecha, para interiorizarse en un *no aquí* y en un *no ahora*. Y así comenzar una transición entre el desarraigo externo que, paulatinamente, conduce hacia la búsqueda de un arraigo interno permitiendo soportar las presiones fuertes que llegan desde el afuera y desde el pasado.

Pero también bajo la presión de los otros, de los diferentes, de esos que marcan una distancia sin intermediación de alguna palabra, apenas con miradas que se encuentran. Algo recíproco, pero más fuerte para quien llega porque asume la curiosidad como un rechazo o la indiferencia como una expresión de odio o de desprecio. Y así, desde un comienzo, se bifurcan los caminos entre los de aquí y los de allá:

> Trata de todos los otros: el otro exótico que se define con respecto a un "nosotros" que se supone idéntico (nosotros franceses, europeos, occidentales); el otro de los otros, el otro étnico o cultural, que se define con respecto a un conjunto de otros que se suponen idénticos, un "ellos" generalmente resumido por un nombre de etnia; el otro social: el otro interno con referencia al cual se instituye un sistema de diferencias…" (Augé: 26)

Y en donde el esfuerzo de mimetizarse o asimilarse no es suficiente para llegar a ser el otro con su integridad e identidad. Una constante en los reproches de los personajes de Collazos quienes se manifiestan abiertamente contra esas distancias, sin importar de donde provengan, si de un extranjero o de un vecino que los marca como distintos: "cuando salgo de casa quieren decirme (o hacerme caer en cuenta) que hablan de mí, que sus voces bajas tengo que oírlas y de ahí sus gestos grandilocuentes, sus dedos índices visibles, sus bocas torcidas de desprecio, sus espaldas dándome a la cara." (CE: 225)

Historias en donde partir se convierte en una identidad inquieta, híbrida por su constante transformación como lo

entiende Canclini, en la que se sobrepasa la fuerza de la nostalgia para quedarse en el limbo del no volver, a partir de la búsqueda de la imagen propia que ya no está con las búsquedas de su recuperación. (Ramírez-Gómez: 32) Cuentos que muchas veces de forma tácita nos recuerdan que irse es esa otra mitad de morirse. En los que el sin regreso implica, tanto una mitad de muerte física en el lugar que se deja, como también una mitad de muerte en el lugar al que se llega.

En particular, como lo afirma Collazos en su poema *Literatura e impotencia*, por esa sensación de pérdida casi irrecuperable de la historia personal: "Pero lo único lo verdaderamente terrible / es irse quedando sin pasado / verse una mañana con la página en blanco / trampeado por la historia que ya no nos pertenece…" (CE: 232) Porque no volver implica que se muere "un poco" por la falta de presencia física en un lugar que acogía como suyo a aquel que partió, pero también porque es dejar un tiempo en el que ya no se está. En un orden de cosas en el que el aquí y el ahora desaparecen para convertirse en un allá y un después cargado del abandono o del esperado retorno.

Así sea para rememorar lo que se dejó, como si la distancia y el tiempo no lo hubieran transformado, como le ocurre a Ernesto, en "Son de máquina", al regresar al viejo bar y recrear en su cabeza lo que sólo existe en su memoria atribulada. Y en donde el efecto de la recuperación de lo perdido causa el desasosiego suficiente para entrar, y así sea para "por un momento establece[r] un diálogo imaginario con ellos" (CE: 117), de forma que al reconstruir los vínculos con lo que ya no existe se traslada al lugar de la nostalgia tan afín a toda condición de desarraigo.

De manera que se conforma la angustia del desarraigado de volver a lugares en donde las calles, las casas y edificios no se han ido, pero las personas que les daban sentido ya no están, pues también han partido, sin rumbo conocido. Lo que le provoca a Ernesto la sensación del imposible regreso a pesar de estar en el lugar que añoraba desde la distancia. (CE: 119) Por eso, los lugares como la discoteca "Paladium, dejaban de ser un nombre, o un local

inmensamente fastuoso, para convertirse en el centro de una memoria agitada y nostálgica." (CE: 125) En los que ya no es posible sentirse pleno sino sujeto vacío por dentro, sin poder disfrutar de la misma manera desahogada como lo hacían todos los presentes.

Y es así como la pérdida traumática del contexto físico produce el efecto de una cotidianidad en donde, según el caso, se requiere un ajuste con ese vaciamiento del sujeto, en "…el constante e ineficaz juego de la memoria tratando de evocar aquellas cosas perdidas." (CE: 125) Es decir, a través de la distancia que implicaría, entre muchas situaciones reconocer la inutilidad de la lengua materna, las dificultades de mantener una tradición gastronómica, la adaptación climática y, una de las distancias más trascendentales, la de la utilidad social, la de saber que ya no se es más un agente de cambio, con posibilidades de transformar la historia, porque gran parte de todo aquello que se traía, que era valioso, se convierte muy rápido en cosa inútil, en posibilidad perdida o en un simple estorbo.

Comprender entonces que el desarraigado está sobrecargado con las imágenes del pasado. Muchas de ellas preferirá no evocarlas ni mostrarlas, le avergüenzan. Son testimonio de una derrota que él espera sea transitoria. Por eso en "Contando" Oscar Collazos se vale para rememorar la vida de un viejo boxeador, que se instala en su propia historia para delatar la certeza y pedir que "Recuerden la nostalgia: todas las nostalgias acumuladas" (CE: 188) y así, de esa manera, asumir que la vida es un desarraigo en el que avanzar hasta la vejez es llegar a la nostalgia de lo vivido.

Pero es tal en la vida de sus cientos de personajes escapados de la realidad "real", donde Collazos plantea un lugar de tránsito permanente, que se entiende aquí no sólo como el *no lugar* de tránsito del que habla Augé, sino en el que el escritor colombiano prefiere la metáfora de una especie de burbuja creada en un otro espacio y otro tiempo en donde se entremezcla una negación, la del lugar del que se es expulsado, en contra de una afirmación, el lugar al que se

llega.[5] Todo bajo un tipo de interferencia, aquella que niega la posibilidad futura del lugar de llegada o pero también por aquella que de manera simultánea niega el pasado en el lugar de partida.

Por eso en "Ceremonias del fuego" se muestra la vida de dos hermanas solteronas en las que el desarraigo, de forma contradictoria, se presenta hacia adelante el del mundo que no se ha vivido, el que se inventa y se repite como la posibilidad cierta del amante deseado, de una vida distinta a la vacía y triste que se ha consumido. Hasta llevarlas al dolor de comprender las distancias de la realidad negada, en las que "el mundo que crecía en nuestro alrededor estaba lejos del que moría dentro de nosotras" y en las que al paso del tiempo "nos llevamos una nostalgia que nos asediará en cualquier lugar del mundo que escojamos como refugio", (CE: 224) mostrando por un lado la inutilidad de la partida como el desgarramiento interior propio de quienes asumen la doble vía de ir y volver, tanto en el lugar como en el tiempo.

Pero es en "Biografía del desarraigo", como lo sugiere su título, en donde Collazos concentra su atención en el significado doloroso para la vida de un refugiado o desplazado forzoso, del recuerdo latente de un país del que fue expulsado y en el que existían las desapariciones forzadas, las torturas y el miedo que en ese momento se recrea en las charlas de miles de latinoamericanos que deambulaban en París.

Más si se piensa que se publica en un libro que lleva por título el mismo nombre del cuento, en 1974 en pleno furor de los exilios latinoamericanos con víctimas de las intermitentes dictaduras militares y frecuentes guerras civiles. Un cuento que además, sugiere que el autor trata de des-idealizar a París como la tierra soñada del exilio voluntario. En parte, para recordar las diferencias clasistas entre quienes llegaban a la ciudad Luz, para disuadir a

---

[5] Afirma Marc Augé que "por «no lugar» designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios." (98)

aquellos que viniendo de un entorno cultural y con alguna solvencia económica, la veían como una ciudad cálida y fácil para disfrutar un tiempo de calmado y snob pasatiempo.

Pero también como denuncia de un París distinto, en mucho marginal, como "un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un *no lugar*", (Augé. 83) en el que aquellos quienes llegaron como refugiados políticos o desplazados forzosos no tuvieron la posibilidad de escoger y siempre sentirán como ajeno.

Y en donde a pesar de sus comités solidarios, de los reencuentros o las amistades nacidas en este no lugar, transitorio en la mente de todos, pero en los que el tiempo se encarga de imprimir sutiles arraigos: al gusto por lo mejor, sea una casa digna, la seguridad social, el transporte eficiente o por la gastronomía exótica o por la posibilidad de la fiesta sin más excusa que el reencuentro con los paisanos o de la casualidad de una celebración patria, la que antes no tenía sentido. Aunque al final de todos esos intentos siempre queda el duelo de lo fingido.

Además, el cuento sirve de ayuda para entender que el desarraigo se diferencia del simple desplazamiento de un turista. El desarraigo del que Collazos se apropia está marcado por las dificultades o imposibilidades del retorno. El que además, en el caso de lograrse, produce el trágico efecto de generar un desarraigo inverso, pues se pierde lo que se ha logrado en el nuevo lugar.

Mientras el turista tiene la seguridad de un boleto de ida y vuelta, por un tiempo definido y de la posibilidad cierta del regreso a un "nuestro lugar". Todo esto porque no padece del desarraigo, pues él va a un lugar llevando su lugar; mientras que el expulsado o el desplazado tienen en esencia un desgarramiento, un despojo, del lugar de origen dado en la imposibilidad del regreso.

De igual manera, el turista guarda imágenes y emociones del otro lugar para llevarlos al calor de su propio lugar. Sea para emocionarse de vez en cuando, con su evocación o para presumir de ello en un álbum en donde

figura como protagonista. El desterrado por su parte congela sus imágenes y emociones para guardarlas en el frío lugar de la desesperanza:

> …siempre hablábamos del país como si temiéramos perderlo en el exilio de un cuarto, en esa minúscula e irreconocible esquina de un barrio parisino: teníamos al país en las bocas, con nostalgia, como si jamás fuésemos a volver, como si él ya fuese inaccesible, irremediablemente imposible. (CE: 236)

Y es desde esa fatalidad, un *no lugar*, en el que se teje la biografía miscelánea que se vale de un personaje, de un país cualquiera, para mostrar la diversidad de la tragedia humana. La que se repite en la voz plural del desarraigado de Collazos:

> Aquí habíamos traído al país en lo más lamentable que tenía, en nosotros mismos y en nuestras vacilaciones, en nuestros temores o en nuestras precarias fantasías de prosperidad, en esos rasgos mesiánicos que morían cada noche y resucitaban cada madrugada, en nuestras tontas aventuras fingidas, y aquí lo desenvolvíamos: como desenrollar su mapa e indicar con el dedo el sitio de nuestro nacimiento, una nostálgica geografía, el crecimiento de nuestros conflictos, la desazón de nuestra fuga, nuestra rabia, nuestros recelos, las tramposas salidas que nos dábamos pensando ser más dignos en un sitio en donde la dignidad se peleaba con los dientes, se medía con una vara que no estaba en nuestro poder, en nuestros gestos de repugnancia… (CS, 238)

Por otra parte, a la imposibilidad de huir de la terrible sensación de fuga que pervive en todo exiliado y de la inevitable necesidad de sentirla como cobardía, del no estar hasta el último momento de los que resisten, con los que se quedaron porque no tuvieron la oportunidad ni las posibilidades, en un limbo inquieto en el que predominan los sentimientos de desespero, "En la soledad de su exilio, abatido por la nostalgia y deseoso de un pronto regreso", (CE:

273) para ajustar las propias cuentas con el valor y la esperanza de sentirse sujeto histórico vital.

Desahogo que implica reconocer que lo habitual en los exilios políticos, es la carga del pesado yunque de una realidad que transcurre paralela, pero en la que las posibilidades de "vivirla" se hayan a miles de kilómetros. Por lo tanto, no es tarea sencilla liberarse de la culpa de sentirse inferiores a las exigencias históricas, a los enemigos agazapados, a la razón misma de estar haciendo las cosas a favor de un destino colectivo distinto, más justo y menos azaroso.

Y si en alguien es evidente esta dura circunstancia, entre el deber ser y la impotencia de sentirse inferior a las circunstancias, es en el protagonista de "Biografía del desarraigo" quien padecía a un mismo tiempo la dura contradicción que:

> Le aterrorizaba la idea del regreso. Cuanto conservaba «del país» era obra de la memoria y la imaginación. Temía enfrentarse a la dura obra del tiempo y de los hombres, obra más lamentable e irrisoria. Sin embargo, recibía las noticias «del país» con alborozo, aunque se tratase solo de desastres. «De eso nos hemos alimentado siempre, de horrores y desastre», sentenciaba. (CE: 290)

En especial, por la urgencia de una necesaria acomodación, a ese presente simultáneo que siempre es el desarraigo, en el que no es posible estar físicamente en los dos lugares, porque implica un compás de espera. Pues como bien lo afirma Augé: "El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación." (84) De ahí, la imposibilidad de distanciarse de la terrible realidad que ya no golpea de manera directa sino a través de las noticias o llamadas telefónicas en mitad de la noche.

Pues junto al temor de una posibilidad concreta, la que se podía presentar en un retorno sin ningún aviso, pues en su

país la situación ahora es favorable, en un azar parecido al de la salida, que lo obligaría a rescatar el valor que el lugar y el tiempo se habían encargado discretamente de debilitar por las nuevas reflexiones. Está latente un nuevo escenario en el que muchas piezas necesitan el ajuste inmediato de un engranaje de lógicas que antes sólo se movían bajo la lentitud de la nostalgia, con la represión de la convicción apasionada o por la impotencia que exigía la acción política del ausente.

Así, en el momento más inesperado, cuando aparezca la necesidad imperiosa de negarse, como sea, a la asunción de otra nueva realidad: la de no procurarse un trabajo definitivo ni un plan largo de estudios, pues sería una "traición" a su otro tiempo político o a la de sujeto ciudadano activo. Y es entonces, cuando el pasado se vuelve demasiado traumático, tanto que para algunos aparece la posibilidad de negarlo en absoluto para asumir el presente como un nacimiento, desde cero, más que como una suplantación o aniquilación del pasado, pues este pasa simplemente a un no existir. Es lo que le ocurre con el triste final del protagonista en *Adiós, Europa, Adiós*:

> Ernesto había terminado el cuadro. Con no se sabe qué energía había terminado la tela que había colocado al lado de la anterior. *Adiós Europa*, *adiós* le había puesto como título. Y allí estaba la tempestad imaginada, la agreste reverberación del color, la insinuación de formas imbricadas con la densidad de la pintura y, pocos metros más allá, la ventana abierta de par en par. Abajo, en el patio, revoloteaban los curiosos. Una sábana blanca cubría el cuerpo de Ernesto y aquí arriba yo trataba de atenuar el hipeante llanto de Estela. La turbia muerte se interponía entre nosotros y más turbia aún parecía la suciedad del cuarto, el denso olor de las entrañas vaciadas. En la mesita de noche, la botella de *pastis* con unas pocas gotas. (CE: 297)

Y es que la autodestrucción acompaña gran parte de los días de la larga espera en la que se convierte la angustia de los desarraigados. Más aún cuando el tiempo se consume con la terrible rapidez de una vida sin sentido. En el que la

obsesión por la muerte, provocada por el descuido y el alcohol, se confunde con la búsqueda de otra forma regreso, un volver a sus raíces, para alimento de esa tierra. (CE: 25)

AL MARGEN DE LA CONCIENCIA

Pero es en otra presencia, frecuente en la cuentística social de Collazos, en donde se patentiza con más agudeza el desplazamiento económico forzado, como el que le ocurre al personaje principal de *Son de máquina*:

> —Su papá se quedó sin trabajo. Dijo que como usted era el mayor, debía ver la forma de conseguir algo mientras él levantaba algo que hacer. Ernesto enfrentó a la madre y recordó lo dicho hace algunos segundos. «Me regreso a Nuevayork», y se imaginó subiendo al barco, entregando el pasaporte y, luego, en alta mar, asomado al sinfín de la distancia, con los brazos apoyados en la borda del buque. (CE: 129)

Un ser acorralado por las difíciles circunstancias de un regreso al que no se le perdona el fracaso y quien tiene que volver de nuevo a situación de desarraigo, pues "ya ha empezado a añorar la ciudad del otro lado", (CE: 15) a donde regresará a pesar de conocer los sinsabores de lo conocido, para iniciar de nuevo un ciclo en el que, como la vez anterior, en sus primeras fases se pondrá expectativas económicas, casi siempre con poco de realismo, para que en corto tiempo pueda mandar una remesa y así conseguir el objetivo económico que justificó su desplazamiento.

Sin embargo, el problema radica en que ese logro se alcanza muy pocas veces en los plazos estipulados y, por ello, los términos se irán alargando hasta llegar a un momento en el que se diluye la presión de su cumplimiento y las personas, las familias, despiertan un día haciendo balances sobre si lo mejor opción es quedarse, no dar cara a la difícil realidad que dejaron atrás, y actuar en condición de olvido.

Comienza entonces un trágico desprendimiento afectivo, bajo dosis de culpa persistente. En una relación en las que alejarse produce un distanciamiento físico, pero también provoca lo que en palabras de Collazos significa que no habrá "ni aquí ni allá: tendrá que viajar nuevamente y, en lo sucesivo, la nostalgia se le impondrá como destino." (CE: 15) Su partida se convierte en un viaje en el que si hay regreso es para volver a extrañar lo otro, para buscar la provocación de un retorno a un algo que ya se siente también como propio. Pues como dice Augé: "la evocación de la tierra que desaparece basta para suscitar la del pasajero que todavía trata de percibirla: ya pronto no será más que una sombra, un rumor, un ruido. (93)

Aparece entonces un estado de malestar en el que el desarraigado se extravía entre su pasado y el presente que lo desborda para dar el primer paso: la búsqueda de la legalización, el cambio de status, por ejemplo, con la solicitud de nacionalidad, con una transformación completa de nombres y apellidos, "como si huyeras de las letras de su nombre", (CE: 211) para limpiar ese pasado oprobioso y aferrarse a la ilusión de algún cambio, de la posibilidad de no cargar más con el peso de la nostalgia.

CONCLUSIONES

En suma, las idas sin regreso no tanto físico sino mental de los desarraigados sirvieron a Oscar Collazos para mostrar un *no lugar* con significado propio, una atribución de sentido muy distinto a la noción romántica de los lugares de tránsito, para dejarlos en el desasosiego que produce salir de manera forzada, sea por razones políticas o económicas e irse quedando detenidos en un *no lugar* sin piso y sin tiempo, en el que la vida fluye de manera interna llena de difíciles interrogantes sobre lo que se debe hacer y lo que está sucediendo.

Algo que implica la pérdida definitiva del lugar protector, para quedar expuesto a una sombra que oculta las

posibilidades que ofrece la vida activa y produce el limbo del *no estar*. Y así mismo, capaz de generar un *no sentir* en la medida que se asume la indiferencia con la vida del nuevo lugar, por la presencia latente del lugar abandonado. Lugar en el que también se patentiza el drama de un *no entender*, resultado de las diferencias no sólo idiomáticas sino también gestuales y de "lugares" comunes. Pero, como en cientos de casos, por resistirse a entender.

Sobre todo si va acompañado de un periodo *no social* y que en muchos casos es considerado como molesta pasividad o por la falta de desarrollar vínculos de amistad con nuevas personas o núcleos sociales del lugar de acogida. Por la búsqueda consciente o inconsciente de no querer estar entre otros. Un desarraigo en el que todo se queda en una lucha interior que enfrenta a los recuerdos de una manera desaforada. Un *sin presente* que esquiva el afuera por la fuerza de una nostalgia que lo traslada a otro lugar: el de la imaginación que recrea otro presente, el de los que se quedaron y que, a lo mejor ahora, gracias al desarrollo cibernético, se nutre con rapidez de imágenes y noticias en tiempo real, pero que nunca podrá llevar de un no lugar a un *sí lugar*. El lugar de la esperanza de que las cosas son como se quería que fueran.

Elementos negativos que sumados configuran en algunos una "traición". La de despojarse de la culpabilidad que se ha ido desvaneciendo con la apropiación del nuevo lugar y de la introducción en el tiempo presente. Mientras para otros queda siempre la fuerza de que se soportó hasta el momento supremo, que se tuvo el valor de no ser transformado y que la terquedad le ganó al desgarramiento interior que nunca finalizará para terminar diciendo como en *Biografía del desarraigo* que "Yo, en cambio, no podía vivir el horror de esta elección y me remordía pensar que al regresar no iba a tener siquiera la memoria para buscar una imagen, y el tiempo se me volvía íntimamente enemigo". CE: 236)

Por eso, una mirada en la biografía de la mayoría de los personajes de Oscar Collazos permite reconocer la presencia de signos identificatorios del desarraigo como la sensación de estar en un limbo, en un duelo que nunca concluye por la

nostalgia del lugar abandonado y la imposibilidad de un regreso a ese lugar que ya no existe porque fue transformado por los avatares del miedo, la injusticia y la violencia.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, MARC, *Los «no lugares» espacios del anonimato.* Una *antropología de la Sobremodernidad.* Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

GIRALDO, LUZ MARY, "Inmigrantes y desplazados en la narrativa colombiana contemporánea". *Universitas Humanística* 53. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana,2004. 11-31.

GARCÍA, CARLOS ERNESTO, **"**Óscar Collazos, una rueda suelta de la literatura en el carnaval de la muerte**",** En *Realidad nro***.** *97, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. San Salvador: Universidad Centroamericana José Simeón Cañas**,** enero-febrero 2004: 97-106.

COLLAZOS, OSCAR. *Cuentos escogidos (1964-2006)*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Colección Biblioteca Afrocolombiana, 2010.

ORTIZ, MARÍA PAULINA,"La literatura, la felicidad, el dolor y la enfermedad según Collazos". Diario El Tiempo Bogotá. Cultura: 28 de enero de.
http://m.eltiempo.com/buscador/CMS-16594019

RAMÍREZ-GÓMEZ, LILIANA, "Sujeto migrante en la narrativa colombiana contemporánea". *Cuadernos de Literatura*, vol. 13, núm. 24, enero-junio. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008. 29-46.

VALVERDE, UMBERTO, "La nueva respuesta de la literatura colombiana." *Revista Iberoamericana* 50.128: 853-859.

CIUDADES PARALELAS, INTERVENCIONES MIGRANTES Y MIGRACIONES URBANAS: SOBRE LA (IN)VISIBILIDAD DE LAS MUCAMAS EN EL OBSERVATORIO ESCÉNICO DE ARIAS Y KAEGI

Ana Sánchez Acevedo
CUNY - City University of New York

RESUMEN: Esta propuesta se plantea como un acercamiento crítico a un proyecto escénico reciente, concebido como intervención urbana migrante o portátil: *Ciudades Paralelas* (http://www.ciudadesparalelas.org), trabajo colectivo curado por la argentina Lola Arias (Buenos Aires, 1976) y el suizo Stefan Kaegi (Soleura, 1972). Conformado por ocho piezas modulares y re-producido con variantes en diez ciudades (Berlín, Buenos Aires, Zurich, Varsovia, Copenhague, Utrecht, Singapur, Cork, Calcuta y Delhi) entre 2010 y 2013, este "laboratorio itinerante "habría tratado de visibilizar e intervenir distintos espacios urbanos, propiciando la reflexión en torno a la noción —a distintas nociones— de ciudad, cuya faceta performativa favorecería un acercamiento desde las prácticas teatrales: la ciudad como "modelo de convivencia de masas", zona de interacción —y fricción— entre formas diversas de entender, padecer y ejercer lo global y lo local; lo urbano como "experiencia del habitar" fragmentaria y acelerada, articulada en la densidad de expresividades, interacciones e intercambios; la urbanidad como hábito, orden y reglamentación de la co-presencia con el otro. Se considerará, en este sentido, en qué medida y modo los dispositivos artísticos de Ciudades Paralelas construirían aparatos y puntos de mira propiciadores del cuestionamiento y la transformación con respecto a los regímenes urbanos que interpretan y pretenden intervenir, prestando particular

Wladimir CHÁVEZ y Leonor TAIANO (eds.), *Finisterre: en el último lugar del mundo. Migraciones en la cultura y literatura hispanoamericanas*
Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos, 2017.

atención a los aspectos — y piezas ligados a la idea de migrancia y a la temática migratoria.

PALABRAS CLAVE: proyecto escénico, espacios urbanos, Lola Arias, Stefan Kaegi.

ABSTRACT: The collective performing project Ciudades Paralelas(Parallel Cities), curated by Lola Arias (Buenos Aires, 1976) and Stefan Kaegi (Soleura, 1972), was conceived as a "mobile research laboratory", composed of eight portable or migrant urban interventions, which have been re-produced with variations in different cities (from Buenos Aires to Cork, from Berlin to Dehli, among others), between 2010 and 2013. It intends to make visible a series of questions around diverse notions of "city" (specially those linked to the ideas of "global" versus "local", and "anonymity" versus "encounter") and how can they be thought from the perspective of performance practices. I propose a critical approach to Ciudades Paralelas, considering how it is specifically rooted in theatrical spaces of enunciation, "ways of doing", strategies, and conditions of production, despite its intrinsic inter-disciplinarity and desire of putting theatre out of its conventional, prophylactic location. Regarding the urban notions and dominant urban regimes it pretends to intervene, I discuss whether this work would build structures or points of view from which dissent and questioning are favored, and which limits or resistances it confronts or may fail to confront, paying particular attention to the piece "Mucamas" ("Maids"), and to its migrant dynamics and subjects.

KEYWORDS: performing project, city, Lola Arias, Stefan Kaegi.

El proyecto colectivo *Ciudades Paralelas*, curado por la argentina Lola Arias (Buenos Aires, 1976) y el suizo Stefan Kaegi (Soleura, 1972), resulta paradigmático con respecto a varias de las tendencias y ejes de giro que vienen marcando trayectorias recurrentes en el ámbito de las prácticas escénicas experimentales de este siglo: transdisciplinariedad e itinerancia, autoría múltiple y estructuras adaptables, retornos a "lo real" y propuestas participativas, lo relacional y lo procesual como extensiones de la obra expandida, o el entorno urbano cotidiano como motivo y escenario a desnaturalizar. Este texto propone un acercamiento crítico a lo que Arias y Kaegi concibieron como un "laboratorio itinerante", conformado por un conjunto de ocho *intervenciones* urbanas "portátiles" (o "migrantes"), reproducidas con variantes en diferentes ciudades (Berlín, Buenos Aires, Zúrich, Varsovia, Copenhague, Utrecht, Singapur, Cork, Calcuta, Delhi) entre 2010 y 2013.

Las piezas modulares (y modulables) de *Ciudades Paralelas* habrían tratado de *visibilizar* e *intervenir*, de acuerdo con su planteamiento curatorial, distintos espacios "funcionales", propiciando la reflexión en torno a la noción —a distintas nociones— de *ciudad*, cuya faceta performativa favorecería un acercamiento desde presupuestos, articulaciones y enfoques de filiación teatral: la ciudad como "modelo de convivencia de masas" (Arias y Kaegi), zona de interacción —y fricción— entre formas diversas de entender, padecer y ejercer lo global y lo local; lo urbano como "experiencia del habitar" fragmentaria y acelerada, articulada en la densidad de expresividades, interacciones e intercambios (García Canclini 71–72), proceso y mecanismo de producción (Schipper 21–22); la urbanidad como hábito, orden y reglamentación de co–presencias.

Se considerará aquí en qué medida y modo los dispositivos artísticos de *Ciudades Paralelas* construirían aparatos y puntos de mira propiciadores del cuestionamiento y la transformación con respecto a los regímenes urbanos que interpretan y pretenden *intervenir*. Se prestará particular

atención, en este sentido, a la pieza que Lola Arias —además de su labor como curadora del conjunto— concibe y dirige específicamente, con el título "Mucamas", y a los sujetos y dinámicas *migrantes* que la protagonizan y sustentan. Esta aproximación implica, no obstante, un espectro en varios sentidos excesivo, por extenso y complejo, de conceptos y cuestiones susceptibles de variados y dispares análisis: valga aclarar, desde el principio, que no se podrán desarrollar más que muy parcialmente, con la intención de convocar, aunque sea de manera limitada, unos ejes de interrogación —y no tanto unas conclusiones— que atañen a lo que las mismas propuestas analizadas articulan, y a aquello que en sus planteamientos y desarrollos habría quedado ocluido y/o desarticulado.

El término *intervención* —cuyo funcionamiento en cuanto al proyecto que nos ocupa se abordará a lo largo de este análisis— ha sido empleado en relación con lo urbano en sentidos y marcos muy amplios y variados, "como los de la acción social, la arquitectura, el urbanismo, los diseños y las artes visuales", en referencia "a proyectos que actúan sobre y desde las discursividades —prácticas y objetos comunitarios— preexistentes a la acción del diseño, en el que dicha acción intenta re-organizar estas prácticas previas", en palabras de Marita Soto (236). En tanto las obras de *Ciudades Paralelas* se conciben y presentan a sí mismas como *intervenciones* en espacios públicos inscritas en la ciudad y destinadas a operar unas modificaciones, ¿qué tipo de funcionamientos *interventivos* tratan de poner en juego, y qué límites, resistencias o contradicciones confrontan —o no llegan a lograr confrontar— en cuanto a las expectativas de modificación y a las nociones urbanas implicadas en sus propios planteamientos de partida?

Ciudades Paralelas fue, hasta la fecha, el más duradero y exitoso entre los varios proyectos de colaboración emprendidos conjuntamente por el artista suizo Stefan Kaegi, integrante del

grupo alemán —con sede en Berlín— Rimini Protokoll[1], y la multifacética y prolífica artista, dramaturga, poeta, actriz y cantautora argentina Lola Arias[2]. Ambos participaron a la vez en el doble rol de curadores y creadores de intervenciones en la propuesta, compuesta por ocho piezas —relacionadas entre sí, pero con capacidad para operar y ser visitadas y "transportadas" autónomamente— armadas por ellos y por otra serie de artistas —de varias procedencias geográficas y disciplinarias—, que fueron convocados para la ocasión: los argentinos Gerardo Naumann y Mariano Pensotti, los suizos Dominic Huber y Christian García (hoy Christian Gérôme Gaucher), los ingleses Ant Hampton y Tim Etchells, y el colectivo LIGNA[3]. Se les instó a "realizar una obra portátil para un espacio funcional" que existiera "en toda metrópoli" (Arias y Kaegi), dejando libertad en la elección de lugares y formatos artísticos, aunque siempre dentro de cierta línea curatorial constructora de marcos de sentido, generando unas determinadas pautas sobre lo que se interpretaba como "urbano funcional": "Nos parecía importante que los espacios reflejaran aspectos importantes que hacen al funcionamiento de la ciudad: la industria (la fábrica), el consumo (el shopping), la vivienda (la casa), el transporte (la estación), el turismo (el hotel), la educación (la biblioteca), la justicia (el tribunal)" (Arias y Kaegi).

---

[1] Puede consultarse información sobre su trayectoria artística y los proyectos en que ha participado en el sitio web del grupo: *http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about_sk.html.*

[2] Remito también a su web personal (*http://lolaarias.com/*), con información y registros documentales variados y abundantes sobre sus proyectos, publicaciones, trabajos en proceso, etc. En cuanto a las colaboraciones con Stefan Kaegi, al proyecto *Ciudades Paralelas* le precedieron *Airport Kids* en 2008, *Chácara paraíso* y *SOKO São Paulo* en 2007.

[3] Hay información sobre todos ellos y, en la mayoría de los casos, enlaces a sus respectivas páginas, en la web de *Ciudades Paralelas*. En cuanto a la proliferación de este tipo de iniciativas escénicas colectivas y a la creciente importancia de las instancias curatoriales, remito a los trabajos de Ferdman ("From Content"), Graham–Jones ("Buenos Aires") y Pinta ("Puesta"), los dos últimos centrados en creadores argentinos.

Varias de las intervenciones "exportables" y "migrantes" de esta suerte de "festival de teatro sin actores" —citando a Arias (en Arias y Kaegi), si bien habría que especificar que se trató más bien de teatro *sin actores profesionales*— trabajaron con "historias de vida" actuadas por sus propios protagonistas reales (particularmente las de Arias, Huber y Naumann), siguiendo un procedimiento que se ha hecho central en la trayectoria de Lola Arias (*cfr.* Werth, Graham–Jones, o Amado), y que, en términos más amplios, ha sido visitado con frecuencia creciente —especialmente durante los últimos quince años— tanto en la dramaturgia argentina —los *biodramas* popularizados a partir del trabajo de Vivi Tellas son un ejemplo ya célebre—, como en el panorama escénico y artístico contemporáneo en general (*cfr.* Bishop, "Performance"). En otras de las piezas de *Ciudades Paralelas* será el propio espectador el único "actor" o "actuante" (como sucede en las propuestas de Hampton y Etchells o LIGNA), según paradigmas "participativos" que también son, por su parte, característicos de la contemporaneidad (*cfr*. Bishop, *Artificial Hells*).

Según viene siendo habitual para este tipo de eventos escénicos –algo que atañe, por cierto, a los propios modos y condiciones de posibilidad de los acercamientos críticos—, *Ciudades Paralelas* fue componiendo su propio auto–archivo (y *auto–(re)presentación*) en forma de página web:

(*http://www.ciudadesparalelas.org*), en la que se fueron incluyendo repertorios variados y dispares de datos y registros fragmentarios: textos con información de índole diversa sobre los proyectos, ciudades y artistas implicados, vídeos, fotografías, programas de mano, notas de prensa… Los materiales disponibles son significativamente más abundantes por lo que respecta a las primeras ediciones, es decir, las versiones con las que originalmente arrancó el trazado "paralelístico", en Berlín, Buenos Aires, Zúrich y

Varsovia, donde las piezas se realizaron con poco tiempo de diferencia (entre septiembre de 2010 y julio de 2011). La síntesis grabada y presentada conjuntamente en pantalla múltiple (*split screen*) de algunas experiencias en esas ciudades en particular, ha quedado como índice archivado de aquella estructura cuádruple de partida. No obstante, la misma concepción del artefacto modular preveía la posibilidad, que muy pronto se hizo efectiva, de reproducción en otros centros urbanos; con la excepción de Utrecht —donde, para algunos de los módulos, se emplearon fragmentos "reciclados" de las puestas anteriores[4]—, no se conservó en la página web, sin embargo, documentación en vídeo que recogiese esas otras variantes.

El "Concepto" conjunto, tal como quedó recogido en la web de *Ciudades Paralelas* y en varios de los programas de mano, se presentó en los términos que siguen:

> Cuartos de hotel, bibliotecas, centros comerciales, estaciones de trenes, fábricas… Los espacios funcionales de una ciudad no son lugares turísticos. Existen en todas partes y son los que hacen que una ciudad funcione como tal. Son espacios reconocibles que tienen una existencia paralela en todo el mundo […]. Para *Ciudades Paralelas* Lola Arias y Stefan Kaegi convocaron a artistas a que realicen intervenciones en espacios públicos. Finalmente, 8 artistas eligieron 8 lugares de la ciudad para crear observatorios de situaciones urbanas […]. En lugar de transportar escenografías y grupos teatrales el Festival transporta conceptos que se rehacen en el mismo tipo de espacio pero

[4] Particularmente para "Mucamas" se retoman (o "reciclan") materiales biográficos de las ediciones y hoteles de Varsovia, Zúrich y Berlín, como puede comprobarse en las grabaciones. Ello iría en parte en contra de algunos de los presupuestos de especificidad; sobre diferentes aspectos de este problema de lo específico —y *local*— me iré deteniendo en las páginas que siguen.

> en un contexto distinto y con performers diferentes. Estos conceptos transforman espacios de uso cotidiano en escenarios temporarios para dar lugar a una ficción que modifica la forma de mirar la ciudad […]. Buscando las locaciones y los performers, los ocho artistas se integran en la trama de la ciudad. Así, *Ciudades Paralelas* es un laboratorio de experimentación itinerante que subvierte las formas de mirar y usar la ciudad.

"A veces creo que te veo", la propuesta de Mariano Pensotti[5], situaba su dispositivo en una estación de tren, a la manera de una "cámara de vigilancia literaria": cuatro escritores locales —distintos, por tanto, para cada edición y ciudad— iban describiendo por escrito las escenas y personas que veían —con algunas pautas mínimas acordadas previamente con el director—, mientras sus textos eran proyectados en simultaneidad a su redacción, en tiempo real, sobre pantallas instaladas que podía leer el público concurrente, compuesto tanto por los espectadores "deliberados" del festival, como por los participantes "accidentales" y no avisados que ocupaban —funcional, y no estéticamente— el espacio durante el desarrollo del evento. En "La fábrica" de Gerardo Naumann los participantes eran conducidos a través de la línea de producción de una fábrica real escogida para cada lugar. Dispositivos de audio individuales permitían escuchar, durante la visita, los "pensamientos" y experiencias cotidianas de los obreros, en lo que se describía como "un viaje subjetivo hacia la mente de los trabajadores". "Prime

---

[5] A continuación, se ofrece una síntesis muy mínima de las propuestas de las piezas que compusieron *Ciudades Paralelas*, con el objetivo de servir de apoyo al análisis que se presenta. Remito al sitio web, y especialmente a los vídeos y a la información y documentos sobre las distintas piezas que se incluyen, para una reconstrucción más detallada de los diferentes módulos. La pieza de Pensotti —como la de Arias—fue ya objeto de varios análisis específicos por parte de la crítica, entre los que se encuentran los trabajos de Gonzaĺez y Gallina incluidos en la bibliografía final.

Time" [6], de Dominic Huber, ponía "en escena" a los habitantes de un edificio de apartamentos, cuyas "historias de vida" eran observadas y oídas, desde la calle, por los espectadores–voyeurs, de nuevo equipados con sistemas de sonido.

En los tribunales de las distintas ciudades, Christian García, artista y compositor musical, ponía a funcionar su "En el nombre del pueblo": un coro renacentista con cantantes amateurs que entonaban relatos de juicios vinculados con las distintas historias locales. "El volumen silencioso", de Ant Hampton y Tim Etchells, se desarrollaba en la sala de lectura de una biblioteca: los participantes, por parejas y de nuevo dotados con auriculares, escuchaban una "audio-obra" con indicaciones que los conducían en una particular lectura performática de libros y entorno. La "Primera Internacional de los Shopping Malls", por LIGNA, pretendía transformar el centro comercial en escenario para una coreografía colectiva y con vocación disruptiva: la audiencia —aquí necesariamente activa— recibía individualmente el mismo texto radiofónico con instrucciones para realizar una serie pautada de acciones y movimientos, y "reapropiarse" así del espacio, según se indicaba en la sinopsis de la web. En un hotel de la cadena Ibis —la misma para todas las ciudades del primer conjunto de ediciones y varias de las posteriores—, "Mucamas" de Lola Arias[7] —sobre la que me detendré más en detalle en las páginas siguientes— construía instalaciones para ser visitadas por un único espectador cada vez, con material audiovisual y otros documentos reunidos y dispuestos a partir de los relatos biográficos de las trabajadoras y trabajadores de servicio encargados de limpiar las habitaciones —e intimidades— de los huéspedes. La que,

---

[6] Desde distintos presupuestos y objetivos a los que se manejan aquí, pero partiendo también de la dimensión performativa y procesual de lo urbano, Schipper analiza sugerentemente algunos aspectos de "Prime Time" en el trabajo que se incluye en la bibliografía final.

[7] Esta pieza ha sido objeto de aproximaciones críticas diversas, entre las que pueden destacarse las propuestas de Graham-Jones ("Buenos Aires"), Amado, Werth, Doberti o Pinta ("Efectos").

en el formato inicial a modo de *tours*, se planteaba como última localización de *Ciudades Paralelas*[8], el mirador "Review" de Stefan Kaegi, articulaba para el público una paradójica "visión" englobante final de la ciudad en cuestión, a través de la mediación de un personaje ciego que transmitía su percepción acústica del entorno urbano.

La concepción "portátil", "exportable" o "migrante" del proyecto es en mucha medida el resorte fundante del mecanismo que sustenta sus propuestas, así como sus condiciones de producción y de inserción en el circuito económico. Como ha hecho notar Jean Graham-Jones, especialmente para el caso de Lola Arias, pensar estos espectáculos en relación con el panorama transnacional anima a reconsiderar cómo estos y otros artistas —la investigadora se centra ahí en la creación teatral argentina, pero el planteamiento es en parte aplicable o adaptable a otras latitudes— "are intervening in local, national, international, transnational, and global performance networks", consiguiendo "play to both local and international audiences, as their projects respond to local histories as well as national and global economic exigencies and markets ("Buenos Aires"; *cfr.* también, a este último respecto, Ferdman, "A New Journey"). Graham-Jones señala a la plausible vinculación entre estas circunstancias de movilidad y el contexto previo de reacciones y respuestas desde las prácticas teatrales a la situación de crisis de comienzos del siglo XXI —de nuevo, ubica la cuestión particularmente en la Argentina[9]—. Esta percepción, que comparto, puede rastrearse fácilmente en muchos usos, formas de producir, lugares de enunciación y hábitos de discurso que han ido adoptando los teatristas, así como en cierta "temporalidad de crisis" —o "postnuclear",

[8] Ver, por ejemplo, el programa de mano para la edición de Buenos Aires, en el sitio web.
[9] "I see such fluency as partial product of theatre artists' response to Argentina's early-twentieth-century crisis. […] I believe the very creative mobility to which Arias refers was honed in these earlier collaborative endeavors" (Graham–Jones, "Buenos Aires").

empleando la expresión que dio nombre la compañía con la que comenzó su periplo escénico Arias— de la que se sienten proceder y en la que se fundan algunas de sus estrategias y lenguajes.

Otra de las cuestiones que, en este sentido, conviene plantear a la hora de abordar el análisis que nos ocupa, es qué nociones de lo global y lo local implican, manejan e invitan a repensar los artefactos y estructuras artísticas construidos en este marco. Aunque no habrá aquí espacio para abordar en extenso y en detalle las distintas y variadas implicaciones del asunto —complejo desde las propias dificultades inscritas en la dilatada discusión de los conceptos "global" y "local"—, sí trataré al menos de dejar trazadas algunas líneas de reflexión que considero relevantes en lo relativo a este asunto, más allá del propio grado de variabilidad de las diversas *intervenciones* comprendidas en *Ciudades Paralelas* y su distinto alcance específico.

Por una parte, habría que señalar que la idea socioeconómica de "ciudad global", en tanto definida por la geografía urbana y la sociología —y sus prolongaciones—, jugaría su parte en la concepción, sobre todo original, de *Ciudades Paralelas*, teniendo en cuenta los centros urbanos en que se desarrollaron y también las locaciones elegidas como "espacios funcionales" que "tienen una existencia paralela en todo el mundo", y así una cierta condición de "no-lugares" (Augé), desde la que se trabaja el operativo de *visibilización*. Esta *visibilización* pasaría entonces por la particularización y/o apropiación de lo previamente "indiferenciado" y, en tanto indiferenciado, "no *visible*". Bertie Ferdman ha apuntado a cómo, en el contexto en proliferación del arte *site–specific*, es frecuente que se trate de subrayar, mediante la *localización* implicada y puesta en foco, la influencia del entorno concreto en la manera en que se percibe el objeto o propuesta artística —frente a la alteración que la cultura globalizada habría infligido en nuestro sentido de lo "local", y en cuanto a los abordajes del paisaje urbano genérico—. Todo ello condicionado,

a su vez, por los factores de producción y financiación que afectan e informan las posibilidades y modelos de circulación artística: "because it is more and more common for site–based performances to tour […] artists are increasingly "localizing" content, integrating local factors (such as performers, geographic entities, and cultural references) into the fabric of the work" (Ferdman, "A New Journey" 8). A la pregunta directa, en una entrevista, sobre cómo fue pensado "el juego entre lo global y lo local" en *Ciudades Paralelas*, responderá Lola Arias:

> El teatro habla todo el tiempo de la sociedad en la que fue producido, por la lengua, las referencias culturales e históricas, las formas de actuar, el precio de la escenografía. El problema de los festivales internacionales es siempre cómo traducir esa identidad en otra cultura […]. Nosotros queríamos hacer un festival donde cada artista tuviera que recontextualizar su trabajo en cada ciudad. Queríamos que el artista se involucrara con el espacio, las personas y la cultura, y que hiciera su trabajo de forma tal que no pudiera simplemente exportar su producto sino que lo tuviera que hacer de nuevo. En algunas de las obras de *Ciudades Paralelas* el contenido cambia en esa recontextualización (en Arias y Kaegi).

Me pregunto, entonces, cuánto hay o puede haber, contando con las limitaciones materiales, de tiempo invertido (aquí, entre dos y cuatro semanas para cada ciudad, según se señala asimismo en la entrevista recién citada), etc. —condicionamientos inherentes, por otro lado, a cualquier producción de este tipo—, de *intervención* modificadora —de efectiva reelaboración, *recontextualización*, reinvención e integración de los artistas en cada ciudad—, en estos proyectos y en cada una de las intervenciones que los

componen —sin duda interesantes, en todo caso, en tanto ya implicarían por su propio funcionamiento un principio motor para este tipo de interrogantes—. Considerando la variabilidad relativa de las "partituras" (y/o presupuestos) base que se emplean de lugar a lugar y operan como punto de partida para las piezas "modulares", y enfocando la cuestión desde este mismo arranque creativo de los dispositivos, ¿podrían estas intervenciones (en distinto grado según el caso, pero al mismo tiempo en tanto concepciones fundantes) haber quedado limitadas, en algo de lo principal de sus propuestas, a la provisión de una noción de ciudad "imaginada" como *global* desde —precisamente— la preponderancia de lo genérico, "común", uniforme e "indiferenciado", que solo se rellenaría de sentidos *locales* en cada ciudad "real" (e individuo particular)? ¿Se ha disociado, quizás, una parte importante de la relación *reflexivo–interventiva* entre los dos planos (global y local) y su potencial de (re)activación, o la capacidad para pensar en profundidad desde el propio dispositivo sus poderes de *intervención* o modificación relevante en cada localización concreta, con sus respectivas, particulares —y complejas— problemáticas? ¿Sería en cada contexto de realización y en sus participantes concretos (*locales*) donde se habría (sub)delegado y hecho residir, según esta lectura, casi todo aquello que pudiera haber de específico, suplementando la articulación no realizada mediante el carácter *customizable* que aportaría cada *experiencia* local, personal, individual? Y, dada la importancia que conceden los dos proyectos, explícita e implícitamente, a esta cuestión de la *experiencia* vivible —y *visible*, como a continuación se considerará— ¿sería la *experiencia* que propician connivente o complaciente —y no disruptiva, *interventiva* o modificadora— en relación al "mercado de las sensaciones" global y su banalización experiencial (Jay 407), que tanto desde la sociología como desde otras disciplinas se viene analizando

como una de las tendencias dominantes en los regímenes afectivos y de consumo de nuestra contemporaneidad?[10]

Las alusiones al ámbito de lo *visible* como objetivo a *intervenir* o modificar de cara al receptor/espectador son —y así ha quedado reflejado en varios puntos a lo largo de las páginas previas— recurrentes en el modo en que las piezas modulares de *Ciudades Paralelas* se auto-definen como proyectos artísticos. Se presentan en conjunto —de acuerdo con el "Concepto" ya citado— como "observatorios de situaciones urbanas", "escenarios temporarios" destinados a "dar lugar a una ficción que modifica la forma de mirar la ciudad". Esa *visibilización* sería, entonces, nuclear en relación con la constitución de las *experiencias* que proponen, de modo que habría que preguntarse por aquello que se procura hacer *visible*.

Recupero la frase inicial del "Concepto": "Cuartos de hotel, bibliotecas, centros comerciales, estaciones de trenes, fábricas… Los espacios funcionales de una ciudad no son lugares turísticos. Existen en todas partes y son los que hacen que una ciudad funcione como tal". La aclaración, aparen-

---

[10] Remitimos, con respecto a la distinción entre tipos de *experiencia* aquí implicada, al libro de Martin Jay *Songs of Experience*, que Pinta empleaba ya en su acercamiento a estas y otras propuestas teatrales auto–caracterizadas como experienciales (*cfr.* "Espectáculos" y "Efectos" 708), si bien llegando a conclusiones más optimistas que las que se presentan aquí. Señala Jay: "When our society is called an *Erlebnisgesellschaft* by sociologists who point to the commodification of experiences as one of the most prevalent tendencies of our age, ranging from extreme sports to packaged tourism, they are not celebrating that development. What one might, in fact, say is that the very notion of experience as a commodity for sale is precisely the opposite of what many of the theorists in our survey have argued an experience should be, that is, something which can never be fully possessed by its owner. Instead, because experiences involve encounters with otherness and open onto a future that is not fully contained in the past or present, they defy the very attempt to reduce them to moments of fulfilled intensity in the marketplace of sensations. In fact, one might argue that one of the distinguishing marks that separate art from mere entertainment is that the latter sells commodified experiences, whereas the former does not", 407.

temente extraña fuera de contexto, "no son lugares turísticos", tendría que ver —de un lado— con la contraposición ocio/ funcionalidad urbana que opera en la propuesta y su *intervención* de la perspectiva sobre la ciudad: lo habitual en estos espacios sería "no verlos" (y no verlos estéticamente), sino "usarlos" según unos "hábitos", unas "reglas de uso" cotidiano —sobre ello se volverá un poco más adelante—, de modo que en mucha medida resultarían "invisibles" y estarían "automatizados" y "anonimizados", sin posibilidad de apropiación o agenciamiento, ni lugar para la construcción o circulación *visible* de subjetividades. Las ocho intervenciones que componen el conjunto se presentaron (al menos en su formato original) bajo el marbete de *tours*, reinscribiendo la ajenidad de la mirada turística como gesto modificador y desnaturalizador de hábitos.

"Casi todos los proyectos", ha señalado Lola Arias, "hacen aparecer subjetividades invisibles en espacios públicos y privados de la ciudad" (en Arias y Kaegi). Se refiere especialmente a las intervenciones "A veces creo que te veo", "La fábrica", "Prime Time", "Review", y la suya propia (aunque también podría aplicarse esta interpretación, con otros matices, a cualquiera de los demás módulos). Las nociones empleadas como ejes reflexivos nucleares del conjunto –en los términos que se vienen comentando– quedaron remarcadas, asimismo, en la sinopsis que sintetiza en la web –y en algunos de los programas de mano– la concepción de la *experiencia* propuesta en los hoteles de "Mucamas"[11]:

[11] Las piezas teatrales e instalaciones escénicas *site–specific* en habitaciones de hotel cuentan ya con un nutrido archivo y versiones muy diversas. Ferdman ("A New Journey") analiza sintéticamente y pone en contraste la de Arias con otras de Gob Squad (*Room Service*, 2003), Richard Maxwell (*Showcase*, 2003) y Dominic Huber (*Hotel Savoy*, 2010). Podrían añadirse muchas más, de signos, intenciones y estéticas completamente dispares:

> Un hotel es siempre igual a sí mismo, en Buenos Aires, Berlín o Teherán […]. Vamos hasta la recepción a pedir una llave para una vivienda sustituta y pasamos la noche en cuartos anónimos donde unos seres invisibles hacen nuestra cama, limpian nuestro baño, nos dan toallas limpias. Somos extranjeros en las manos de otros extranjeros que cuidan de nosotros. ¿Quiénes son esos fantasmas que entran en nuestro cuarto cuando no estamos ahí? ¿De dónde vienen: de una guerra, de una crisis económica, de la periferia de la ciudad? ¿Qué cosas vivieron y qué saben de la vida de los demás? ¿Cuántos cuerpos desnudos, baños mojados, camas deshechas, gente dormida, ropa y olores ajenos enfrentan cada día de su vida? MUCAMAS es una instalación basada en biografías. Cada visitante toma el rol de una mucama que limpia cinco cuartos por hora, pero en lugar de hacer la limpieza, en una hora el espectador recorre cinco cuartos para asistir a retratos de gente de limpieza, a veces en forma de film, entrevistas de audio, textos, fotos. En cada cuarto de hotel se hace visible la vida de esos seres invisibles que limpian cuando nadie las ve.

Con estos interrogantes y presupuestos, "Mucamas" (o "Maids", en las ciudades no hispanohablantes) ofrecía, pues, un recorrido por cinco habitaciones/ instalaciones, durante un espacio de tiempo –estrictamente controlado– de diez minutos para cada una, y con un solo espectador a la vez. Si bien el "contenido" concreto cambiaba, como se viene

---

por ejemplo, el *Hotel Project* curado por la rumana Ana Margineanu en Nueva York en 2011 –que incluyó una pieza del argentino Matías Umpierrez–; o el *Teatro de hotel* de 25 micro–obras coordinado por el español Alfonso Zurro para la celebración del Día del Teatro en Sevilla en 2010; o –en un formato del todo diferente– el hoy famosísimo y casi "disneylandizado" *Sleep No More* neoyorkino.

considerando, para cada localización —e "historia de vida"—, había toda una serie de estructuras, pautas y "partituras" repetidas, dotando de cierta homogeneidad —sobre todo "de efecto"— a las diferentes versiones. En el cuarto que por lo general ocupaba el primer lugar (me refiero principalmente al archivo grabado y a la ordenación estética y "narrativa" sugerida ahí —y subrayada por factores de gradación visual y argumental—, aunque la ordenación es en mucha medida móvil, excepto por el encuentro final al que me referiré), la apariencia al entrar era de "normalidad": una habitación estándar, como las que se ofrecen a cualquier cliente que llegue a hospedarse, despojada de objetos personales *a la vista*. El visitante "anormal" —espectador expectante— reparaba pronto, no obstante, en los textos dispuestos sobre la mesa para su lectura. La *visibilidad* —y la tripla privacidad/ intimidad/ anonimato imbricada en esta idea de *visibilidad*— eran, de nuevo, los motivos dominantes: "Tú y yo nunca nos vemos. Soy un fantasma que entra en tu habitación cuando no estás. Veo tu cama sin hacer, tu ropa interior, tus libros, tu basura, y puedo imaginarme quién eres. Pero tú no sabes nada de mí". Entonces, para que el público/ huésped "supiera algo de" la mucama o mucamo en cuestión, se le señalaba que buscase —en la funda de una almohada o detrás de un cuadro en la pared— material "para saber" que estaba ahí escondido —aún no *visible*—: fotografías y algunos otros documentos de una primera composición biográfica.

La segunda habitación —como las siguientes— ya no se encontraba en estado "normal", sino en situación "instalada" *visible*: una montaña desproporcionada de tejidos blancos (toallas y sábanas) sobre la cama, y una imagen grabada y proyectada en la televisión, desde la que otra mucama o mucamo contaba algo sobre su experiencia laboral, procedencia y periplo vital. A los detalles personales se unían ciertos golpes de efecto de guión, que se entiende fueron

proporcionados por Arias: el más evidente —otra vez en el arco privacidad/ intimidad/ anonimato—, un vibrador blanco que se hacía sacar al espectador de debajo de la cama, indicando que se trataba de un objeto olvidado por un huésped real —lo que en este caso es un añadido ficticio, como algunos otros detalles —no pocos— de los relatos con base documental. En las habitaciones tercera y cuarta las "historias de vida" se hacían ya completamente protagónicas, saturando el espacio: abundancia de fotografías, audio y vídeo en el caso de una (con narraciones de tema conyugal y familiar en las versiones archivadas en la web), y toda una instalación inmersiva en la otra (de contenido migratorio y nostálgico —el "echar de menos" la tierra natal— en varias de las ediciones): sonido ambiente (pájaros, mar), elementos "de la naturaleza" invadiendo llamativamente el espacio (plantas, animales, arena por todo el suelo, según el lugar), y otros elementos (una aglomeración de libros colgantes para una lectora, por ejemplo) ligados a los afectos del mucamo o la mucama de referencia, quien se asomaba también desde una fotografía ubicada en el baño.

El último cuarto a visitar —según este orden no necesariamente constante, como dejé anotado atrás— volvía a vaciarse de objetos para invitar al participante a tumbarse en la cama (esa cama *tantas veces hecha por la mucama o el mucamo*, se subrayaba). Sobre el techo, una proyección en la que se veía el proceso de limpieza de la propia habitación, jalonado por otra narración en boca de la trabajadora o el trabajador de la grabación. Para cerrar el trayecto, esa persona del vídeo, de la que ahora "se sabía" o "se había visto" algo, llamaba a la puerta (¿un final con *encuentro* "real"?) y conducía al espectador por el *backstage* del hotel[12] y hasta la

[12] Conocer el *backstage*, descubrir el mecanismo, asomarse a la parte de atrás: son gestos a la vez reflexivos y voyeurísticos, anti–ilusionistas pero también espectacularizadores de su propio "mostrar", que vienen

salida, proporcionando durante unos minutos información sobre mecanismos de limpieza, espacios de servicio, etc., y dando a su vez la opción de realizar algunas preguntas.

Junto con la cuestión de lo *visible/ invisible*, es patente la enorme relevancia que se otorga en "Mucamas" al relato (auto)biográfico, un tipo de material —ya se señaló en las páginas previas— con el que viene trabajando de modo muy constante Lola Arias. Nos encontraríamos, en este sentido, en el ámbito de lo que Claire Bishop ha etiquetado como "performance delegada" o "subcontratada" ("Performance"), en una variante que aquí se pone en funcionamiento a partir de un proceso de entrevistas previas (*cfr.* Arias "Salir"), seguidas de una selección, elaboración y "guionizado", como base para la inclusión y moldeado de las "historias de vida" que se integrarán en la pieza y su formato. Me pregunto (y no queda claro si la obra invita a hacerse en algún punto esta interrogación, o si obvia en parte el problema) si esta configuración, y el modo y los tiempos —de investigación y de recepción— con que se maneja, no constituye una importante limitación, precisamente, de las posibilidades de *visibilización* que se refieren a estos sujetos, reducidos además a un cierto modo de lo biográfico como planteamiento del "saber de", no tan distinto del que se consume en las muchas "historias de vida" (e "intimidades" y "des—anonimatos") que actualmente contribuyen a saturar circuitos tanto informativos como espectaculares. Frente a lo que se trataría

---

proliferando en modos diversos en las prácticas escénicas contemporáneas. Hay ejemplos enormemente diversos y con intenciones y resultados muy variados, desde los abundantes desmontajes –el de *Antígona* de Yuyachkani ha sido especialmente célebre los últimos años– y proyectos análogos como los ciclos *Mis documentos* (2012–2014), curados por la propia Lola Arias; a piezas como *Las ideas* (2016) de Federico León, o –con propuestas muy distintas, a las anteriores y entre sí–, "Amnesia" en el proyecto *TeatroSOLO* (2013–2016) de Matías Umpierrez, o *Bienvenido a casa* (2012) de Roberto Suárez.

en teoría de hacer *visible* en el sentido *interventivo*, ¿qué es lo que en cambio queda *oculto* u *ocluido*, en razón del propio planteamiento del proyecto? ¿Qué espacio se deja a la capacidad de auto—representación de esas subjetividades, en lo que atañe a la mediación estética y autorial? ¿Es la "historia de vida", hoy, un modelo operativo con potencial transformador a la hora de *visibilizar* a estos sujetos, o las problemáticas que les atañen? ¿Qué se *observa* aquí, qué se *ve* y qué no en este "observatorio de situaciones urbanas"?

En un sentido más amplio y desde una perspectiva más historizada, el modo *relacional* de acometer la ciudad y las dinámicas de *experiencia—encuentro* que proponen "Mucamas" y, en términos generales, *Ciudades Paralelas*, puede ser leído en el contexto de lo que José Antonio Sánchez ha llamado "Teatros del encuentro": modelos que promueven una "utilización del teatro, la danza o el cine para alterar lúdica o estéticamente los esquemas de relación, que permiten la visibilidad y por tanto la distinción, de individuos o colectivos hasta ese momento indiferenciados" (*Prácticas* 260)[13].

---

[13] Más adelante en el mismo texto, Sánchez recupera otra cuestión que también resulta interesante para los casos que nos ocupan y que en parte se abordará al final de este texto: "La posibilidad de establecer ese espacio de encuentro en el interior del proceso artístico, invitando a quienes habitualmente son espectadores a participar en el mismo, choca contra la inevitable tensión hacia el resultado, hacia el momento de presentación, donde una vez más se repite la división entre actores y espectadores. La cuestión sería entonces observar hasta qué punto ese objeto llamado espectáculo, construido mediante el diálogo con los otros y el tejido de una estructura de relaciones, puede a su vez funcionar como "productor de sociabilidad" (263). Sánchez se remite en el plano teórico en este punto, entre otras lecturas, a Bourriaud y su ya muy transitado *Estética relacional*, también aplicable en varios de sus enfoques a los proyectos que se están analizando y su contexto urbano. Por ejemplo: "la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de

Como Lola Arias ha hecho notar (*cfr*. Arias y Kaegi), y como su pieza "Mucamas" habría procurado reflejar, migración urbana y extranjería ("somos extranjeros en las manos de otros extranjeros") son asuntos que afectan de modo directo a los trabajadores de servicio de los hoteles como colectivo laboral, con distintas particularidades *locales* del fenómeno según la ciudad. Estas particularidades habrían emergido, en principio, como temática específica para los respectivos montajes "migrantes" y "paralelos". Por ejemplo, mientras en las ediciones de los Ibis de Varsovia y Buenos Aires todas las mucamas eran mujeres, en las de Berlín o Zúrich había hombres y mujeres; si en este último caso ningún suizo formaba parte de la plantilla —cuestión que se mencionaba en los textos grabados de una de las habitaciones— y toda la migración hotelera correspondiente quedaba así encuadrada como foránea, en el Ibis de Buenos Aires las mucamas eran todas de origen argentino, procedentes de otras provincias o del conurbano bonaerense.

Las diversas causas condicionantes de unas y otras migraciones —internas y externas— se aludían en "Mucamas" unidas, entonces, a cada protagonista particular e "historia de vida" narrada: migrantes por amor (este era un ítem más presente que otros), por necesidades económicas, por asuntos familiares, en algún caso por circunstancias bélicas, etc. Así, de acuerdo con los propios planteamientos articulados a través del dispositivo mediador, mucamos y

---

la proximidad […] una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el "estar-junto", […] la elaboración colectiva del sentido" (14); "el arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los "estados de encuentro" propuestos por la Ciudad" (15). *Cfr*. asimismo, para las cuestiones de lo *relacional* y las denominadas –siguiendo otra vez a Bourriaud– *utopías de proximidad* en las prácticas escénicas actuales, el libro de Enrile y el volumen coordinado por Cornago recogidos en la bibliografía final.

mucamas irían quedando, de cara al espectador/ visitante, "personalizados" en sus identidades y conflictos relatados —verbal y visualmente—, "des–fantasmagorizados, "diferenciados", ya "no anónimos" como sujetos urbanos y habitantes del espacio antes solo "funcional" y ahora también ¿estético?, ¿humanizado?, ¿*visible*?

La concepción de lo urbano y de lo global/ globalizado en la propuesta de Lola Arias (compartida con otros módulos de *Ciudades Paralelas*, como —muy claramente— "Prime Time" de Dominic Huber) es la de un entorno alienante, deshumanizador, *invisibilizador* de los lazos sociales y afectivos que unirían a sus habitantes: marcado por la soledad y el aislamiento. De modo que, en dirección opuesta, se *intervendría* articulando estos *encuentros* con "el otro": un "otro" a individualizar y *experienciar*. En diez minutos por habitación e historia/ persona, sin embargo, un abordaje con cierta complejidad individualizadora, des–homogeneizante, "diferenciadora", *experiencial* más allá del *mercadeo de sensaciones* (Jay 407), ¿en qué manera era asumible? ¿Hasta qué punto lo propiciaba el artefacto escénico, convertido, por su articulación biográfica, en dispositivo "empático-afectivo", en lo que podría leerse quizás como una variación sobre el resorte clásico de la "identificación" teatral?

Por otra parte, tanto "Mucamas" como el conjunto que conformó *Ciudades Paralelas* fundaron las condiciones de posibilidad de sus multi-dispositivos *experienciales* y dinámicas de *encuentro* en el marco de sus desplazamientos fuera del espacio —casi siempre altamente reglado, convencional, disciplinado, profiláctico y justamente "invisibilizador"— del teatro: una construcción que, pese a la abundancia creciente de propuestas alternativas y a la experimentación de más de un siglo, continúa ocupando la posición hegemónica en su versión burguesa y a la italiana. En palabras de José Antonio Sánchez:

> La experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del XIX que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro. El aislamiento social del arte escénico se debe en gran parte a esa fijación del concepto, que implica, obviamente, una fijación de las formas de enseñanza […], de las formas de transmisión (teatros públicos a la italiana) y de la falsa responsabilidad de los profesionales (autores, actores, directores y críticos) en la defensa de vagas ideas de cultura y diversión. El problema de *la herencia no asumida* se convierte en el principal obstáculo a encarar (*Dramaturgias* 13).

Las *intervenciones* de *Ciudades Paralelas*, si bien apostaron manifiestamente por el tránsito entre disciplinas no necesariamente teatrales (desde el propio planteamiento curatorial y las procedencias de los artistas invitados a participar), siguieron teniendo el lugar de enunciación del teatro como uno de sus referentes fundantes, en parte ligado al enfoque y la concepción aportadas por la misma raigambre teatral de la trayectoria de Lola Arias. En la entrevista —ya varias veces citada— que Arias y Kaegi conceden en 2010 a Marcelo Pitrola con motivo de la puesta en funcionamiento del proyecto —"La ciudad: usos teatrales"—, hay varias huellas claras de esta permanencia de la práctica escénica como eje de pivotaje, horizonte de expectativas y archivo de saberes imbricado en la curaduría. Es desde ahí, y no desde un lugar externo de partida, desde donde puede tener sentido toda "salida": "salir de la claustrofobia del teatro", como afirma Arias en otra entrevista, era un deseo operado a partir de un haber estado dentro; y de un seguirlo estando, en realidad, pero "migrado" a otra parte.

El abandono de las convenciones y usos habituales de la sala teatral —paralelo a la ruptura de hábitos que se pretende operar sobre la práctica de lo urbano—, unido al imperativo de "activar" —hacer "participar"— al espectador —lo que atañe tanto a *Ciudades Paralelas* en general como a la pieza "Mucamas" en particular—, implicaba simultáneamente la puesta en funcionamiento de nuevos "reglamentos" para el juego desplazado, que habrían operado tanto en un plano explícito como implícito. Los participantes en los *tours* habían de recibir, en parte por necesidades evidentes, una serie de indicaciones prácticas, a las que se sumaban los propios textos-instrucciones de varias de las piezas: "El volumen silencioso" en las bibliotecas, o la "Primera Internacional de los Shopping Malls" en los centros comerciales, se basaron principalmente en ese resorte *instructivo*, *reglamentario*. También en "Mucamas" se iban dando una serie de pautas concretas de comportamiento dirigido —de control del dispositivo y de sus medidas— para guiar el trayecto del espectador y cuidar que los tiempos fuesen los previstos en el marco de la mecánica operativa.

Más allá de estas convenciones "otras", y del "sacar afuera" al público del teatro, no obstante, cabría (volver a) preguntarse —para ir concluyendo con el recorrido interrogativo— en qué medida "Mucamas", y el resto de las *Ciudades Paralelas* convocadas por Arias y Kaegi, generaron artefactos con capacidad disruptiva con respecto a las *disciplinariedades* (de la sala teatral, de la ciudad, de las interacciones interpersonales) que habrían tratado de quebrar, especialmente en lo que toca a las cuestiones de la "participación" o "activación" del espectador (tema, por otra parte, bastante complejo, objeto de muchos recientes —y dispares— acercamientos teóricos —*cfr.*, entre otros, Rancière, Bishop o Enrile—), y a la *intervención* modificadora de la "mirada", los usos urbanos y su "desnaturalización". Y

es que, en última instancia, como potencial público (y ciudadanos efectivos), aun en ese "afuera" y su virtualidad liberadora, se llevan incorporadas tal vez formas de reglamentación y convención difícilmente desactivables, que afectan a nuestras propias "instrucciones de uso" de lo artístico y teatral. ¿Provocan estas propuestas, entonces, transgresiones en este sentido, y con ellas una reflexión acerca de cómo interiorizamos ese circuito auto-disciplinario, que es también un orden de nuestro "manual interno de urbanidad"?

La disrupción, al menos en tanto reflejada en el archivo con que contamos, con que quedó auto–representado el proyecto *Ciudades Paralelas*, parece revelarse como bastante limitada. Se saca o se trata de sacar al espectador de cierta convención teatral y artística, de los edificios reglamentados; quizás también, por un pequeño intervalo, del comportamiento "disciplinado" habitual de la "mirada", o del empleo usual de los lugares "funcionales" de la urbe global/ globalizada. Pero, incluso si se logran de modo efectivo esos propósitos —y en varios de los que se consideran ejes relevantes de la discusión sobre objetivos, pretensiones y logros se han tratado de ubicar las reflexiones y problematizaciones anteriores—: ¿sobrepasan estos la transitoriedad y excepcionalidad de su configuración como *experiencia* artística? ¿Y qué tipo de *experiencia*?

BIBLIOGRAFÍA

AMADO, ANA, "Arte participativo. El trabajo como (auto) representación". *Significação* 34. 2010: 87–102. Web. 25 sept. 2016. <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68115>.

ARIAS, LOLA, Y STEFAN KAEGI, "La ciudad: usos teatrales". Entr. Marcelo Pitrola. *Otra parte* 22. 2010. Web. 25 sept. 2016. <http://revistaotraparte.com/nº-22-verano-2010-2011/lola-arias-y-stefan-kaegi-la-ciudad-usos-teatrales>.

ARIAS, LOLA, *Lola Arias*. Web. 10 sept. 2016. <http://lolaarias.com/>.

___________, "Salir de la claustrofobia del teatro". Entr. Cecilia Hopkins. *Página 12*. 26 nov. 2010. Web. 15 sept. 2016. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-20039-2010-11-26.html>.

AUGÉ, MARC, *Los "no lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2001. Impreso.

BISHOP, CLAIRE,"Performance delegada: subcontratar la autenticidad". *Otra parte* 22. 2010. Web. 15 sept. 2016. <http://revistaotraparte.com/nº-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>.

BISHOP, CLAIRE, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012. Impreso.

BOURRIAUD, NICOLAS. *Estética relacional*. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.

Ciudades Paralelas. Web. 10 sept. 2016. <http://www.ciudadesparalelas.org/>.

CORNAGO, ÓSCAR, ed. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2010. Impreso.

DOBERTI, MARÍA PAULA, "Deslizamientos entre lo público y lo privado en los hoteles de Sophie Calle y Lola Arias". *Territorio teatral* 7. 2011. Web. 25 sept. 2016. <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7_07.html>.

ENRILE, JUAN PEDRO, *Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Fundamentos, 2016. Impreso.

FERDMAN, BERTIE, "From Content to Context. The Emergence of the Performance Curator". *Theater* 44.2. 2014: 5–19. Web. 15 sept. 2016. <http://theatermagazine.org/content-context-emergence-performance-curator>.

_______________, "A New Journey Through Other Spaces. Contemporary Performance Beyond "Site-Specific". *Theater* 43.2. 2013: 5–25. Web. 15 sept. 2016. <http://theatermagazine.org/new-journey-through-other-spaces-contemporary-performance-beyond-site-specific>.

GALLINA, ANDRÉS. "Intervenciones urbanas de Mariano Pensotti. La teatralidad de los edificios, las calles, las ciudades". *Karpa* 7. 2014. Web. 15 sept. 2016.

<http://www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/gallinapdf.pdf>.

García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997. Impreso.

Gonzalez, María Laura. "Intervenciones en el espacio público: performance, mirada y ciudad". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 3. 3. 2013: 727–741. Web. 15 sept. 2016. <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n3/2237-2660-rbep-3-03-00727.pdf>.

Graham–Jones, Jean, "Buenos Aires Artists and Contemporary Transnational Performance Networks: Lola Arias Transports the Real". Manuscrito sin publicar, aparecerá en *RePositioning the Latina/o Americas: Theatrical Histories and Cartographies of Power.* Por Analola Santana y Jimmy Noriega. Versión 7 mayo 2016. Archivo de Microsoft Word.

______, "Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias". *Apuntes* 138. 2013: 52–65. Impreso.

Jay, Martin,*Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press, 2005. Impreso.

Pinta, María Fernanda, "Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo". *Investigación teatral* 4–5.7–8. 2014–2015: 76–96. Web. 15 sept. 2016. <revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/download/1783/3227>.

______, "Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 3. 3. 2013: 706–726. Web. 15 sept. 2016. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545871005>.

______, "Espectáculos cotidianos y mediaciones teatrales". Trabajo presentado en el IV Simposio Internacional de Estética. Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, oct. 2012. Web. 15 sept. 2016.
<http://www.bineuralmonokultur.com/prensa/material/Conectados/Espectáculos%20cotidianos%20y%20mediaciones%20teatrales%20-%20FERNANDA%20PINTA%20(2012).pdf>

Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.

Rimini Protokoll, *Rimini Protokoll*. Web. 10 sept. 2016. <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/index.php>.

Sánchez, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007. Impreso.

______, *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla–La Mancha, 2002. Impreso.

SCHIPPER, IMANUEL, "City as performance". *TDR: The Drama Review* 58.3. 2014: 18–26. Web. 15 sept. 2016. <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/DRAM_a_00370>.

SIBILA, PAULA, *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2008. Impreso.

SOTO, MARITA, "Las prácticas estéticas en la apropiación del espacio público". *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* 14. 2015: 235–251. Web. 15 septiembre 2016. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5837749>.

WERTH, BRENDA, "La arquitectura biográfica de *Ciudades Paralelas*". *Badebec* 4.7. 2014: 338–356. Web. 15 septiembre 2016. <http://www.badebec.org/sitio/pdf/dossier_werth_7.pdf>.

Marina Bettaglio es doctora en literatura española por la universidad de SUNY, Buffalo. Obtuvo una maestría en Comparative Cultural Studies en Ohio State University y es licenciada en Filología por la Universidad de Génova. En la actualidad es profesora asociada en el departamento de Hispanic and Italian Studies de la University of Victoria donde imparte cursos de lengua y literatura española e italiana contemporánea. Se dedica a estudios de género y estudios culturales y ha publicado artículos sobre Lope de Vega, Carme Riera, Lucía Etxebarria, Luis Rafael Sánchez, Almudena Grandes, Lola López Mondéjar, Isabel García-Zarza y Massimo Carlotto en revistas como *Letras Femeninas, Cincinnati Romance Review*, *Latin American Theater Review*, *Ámbitos Feministas* y *Artifara*.

Luis H. Castañeda es profesor asistente de español en Middlebury College, Vermont. Es doctor en literatura latinoamericana por la Universidad de Colorado, en Boulder (2012). Ha publicado la monografía C*omunidades efímeras: grupos de vanguardia y neovanguardia en la narrativa hispanoamericana del siglo XX* (Nueva York: Peter Lang, 2015), y ha coeditado dos colecciones de ensayos: *Han cambiado de agua tus ojos. Alfonso Cisneros Cox. Poética, poesía, persona. In memoriam.* (Lima: Sur, 2016; editado junto a Patricia Saldarriaga y César Lengua) y *Alternative Communities in Latin American and Iberian Literature* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2016; editada junto a Javier González). Además, ha visto aparecer alrededor de cuarenta ensayos académicos en revistas científicas de todo el mundo.

Wladimir Chávez Vaca obtuvo su licenciatura de Comunicación y Literatura en la Universidad Católica de

Quito, y posteriormente ha estudiado en las universidades de Bergen (Noruega), Århus (Dinamarca) y Newcastle (Inglaterra). Es profesor en la cátedra de Literatura Hispanoamericana y Cultura en la Universidad Regional de Østfold. Escribió su tesis de doctorado sobre la copresencia de textos: *Un ladrón de literatura: el plagio a partir de la transtextualidad* (Universitet i Bergen, 2011). Artículos suyos han sido aceptados en publicaciones como *Dialogía,* Variaciones Borges, Revista Iberoamericana e Iberoromania.

Mieke Neyens es licenciada en Filología Románica por la Universidad de Lovaina (1999) y doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Oslo (2016). Las líneas de investigación en las que trabaja son la crónica de viaje en América Latina, la literatura hispánica y la didáctica del español como lengua extranjera. Ha publicado en revistas internacionales como *Travel Writing Studies* (Routledge) y *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool). En la actualidad es investigadora independiente.

Mario Ramírez-Orozco nació en Colombia y por más de treinta años vivió en Noruega y países de América. Es doctor en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, con maestría y licenciatura en Español y Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Bergen, Noruega. En la actualidad es profesor asociado III en la Universidad de La Salle, sede Bogotá y profesor visitante en varias universidades latinoamericanas y europeas. Entre sus publicaciones se destacan: "La paz sin engaños. Estrategias reales para la solución del conflicto colombiano" (ensayo); "Erotismo, militarismo y mujeres en la carnavalización de la tragedia colombiana" (ensayo); "Visiones y apariciones" (ficción); y en coautoría los libros académicos: *La familia rural. Sus formas de diálogo en la construcción de paz en Colombia; Dimensiones y configuraciones en la relación educación y sociedad*

Ana Sánchez Acevedo es especialista en Prácticas Escénicas Latinoamericanas e Hispánicas Contemporáneas. Obtuvo su Licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla, donde también cursó un Máster en Artes del Espectáculo Vivo y un Doctorado en Historia, Literatura y Poder. Actualmente es docente en Hunter College, CUNY (City University of New York), y realiza un Ph.D. en el Graduate Center (CUNY), con una tesis sobre poéticas del disenso en el teatro argentino, español y colombiano reciente. Ha editado y prologado las piezas teatrales reunidas del autor argentino Alberto Adellach (Athenaica, 2015-2017, 3 vols.) y ha publicado varios trabajos en revistas especializadas y volúmenes colectivos, aproximándose a las propuestas de artistas como Griselda Gambaro, Alejandro Tantanian, Angélica Liddell, Rodrigo García, o Matías Umpierrez, entre otros. Recientemente co-organizó en Nueva York el primer encuentro teórico-práctico de investigación teatral "Proximidades/Distancias" (septiembre 2016).

Leonor M. Taiano C. es doctoranda en Estudios Hispánicos (University of Notre Dame du Lac), PhD en Ciencias sociales y humanidades (Universidad de Tromsø), Master en Enseñanza del Español (Universidad Pontificia de Salamanca), Master en Lenguas (Universitá degli Studi Roma Tre) y Licenciada en Filología (Universidad de Calabria). Ha escrito varios textos relacionados con argumentos diversos, entre los que destacan sus estudios sobre el antisemitismo en 'El Buscón', la ensayística de José Ingenieros, el tema de la migración en 'Perfumes de Cartago', el mecenazgo de Gaspar de la Cerda, la literatura colonial durante la Guerra de los Nueve Años (1688-1697), el cautiverio en 'Infortunios de Alonso Ramírez', la escritura de Reinaldo Arenas, el mito del

"hombre nuevo", los estereotipos en la cultura latinoamericana y la persistencia y desacralización de 'memento mori' en la cultura occidental.

Patricia Varas recibió su Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Toronto. Es profesora en el Departamento de Español y en el Programa de Estudios Latinoamericanos de Willamette University en Oregón, Estados Unidos. Es autora de *Las máscaras de Delmira Agustini* (Montevideo: Vintén Editor, 2003) y *Narrativa y cultura nacional* (Quito: Abrapalabra, 1993). Ha publicado artículos sobre memoria, modernidad, cine, el género policial y literatura femenina en numerosas colecciones críticas y revistas.



Este libro fue editado por la
Editorial Grupo Destiempos
Julio de 2017